

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中　主编

批评的艺术史家

〔英〕迈克尔·波德罗　著
杨振宇　译　杨思梁　曹意强　校

商务印书馆
创于1897
The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中　主编

批评的艺术史家

[英]迈克尔·波德罗　著

杨振宇　译

杨思梁　曹意强　校

商务印书馆
The Commercial Press

图书在版编目（CIP）数据

批评的艺术史家 /（英）迈克尔·波德罗著；杨振宇译．—
北京：商务印书馆，2020
（何香凝美术馆·艺术史名著译丛）
ISBN 978－7－100－18423－6

Ⅰ．①批…　Ⅱ．①迈…　②杨…　Ⅲ．①艺术评论—艺术史—西方国家　Ⅳ．①J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2020）第072970号

批 评 的 艺 术 史 家

〔英〕迈克尔·波德罗　著
杨振宇　译
杨思梁　曹意强　校

商　务　印　书　馆　出　版
（北京王府井大街36号　邮政编码 100710）
商　务　印　书　馆　发　行
苏州市越洋印刷有限公司印刷
ISBN　978－7－100－18423－6

2020年10月第1版　　　开本 670×970　1/16
2020年10月第1次印刷　　印张 18¾

定价：78.00元

总　序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为*appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

> 一书迻译几番来，岁晚无聊卷又开。
> 风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

> Was in der Zeiten Bildersaal
> Jemals ist trefflich gewesen
> Das wird immer einer einmal
> Wieder auffrischen und lesen.
> (*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420)

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。（《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微睛纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character [德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

目　录

第二部分

前　言

本书的写作由两个意趣促成：首先，那些尝试对视觉艺术进行严肃讨论的文献令人着迷，它们显示出艺术本身的活力与复杂性；其二，这些文献的影响仍在，其意味散落各处余音绕梁，但文本本身却已不在我们的视野之中了。

本书的基础，是1970至1980年间我在埃塞克斯大学［University of Essex］所做系列讲演与研讨班的主题。感谢在此期间共同参与热烈讨论的艺术学院同事们。特别感谢罗伯特·伯纳斯科尼［Robert Bernasconi］、瓦莱丽·弗雷泽［Valerie Fraser］、迈克尔·霍丽［Michael Holly］、玛格丽特·伊文森［Margaret Iversen］、朱尔斯·卢博克［Jules Lubbock］、安妮·理查森［Annie Richardson］、安娜·蒂策［Anna Tietze］和彼得·维果［Peter Vergo］，以及茂瑞·里德［Maureen Reid］对此书多个初稿的校对与调整。还要感谢约翰·纳什［John Nash］与艾利克斯·波茨［Alex Potts］对此书主要观点的评论，让我格外受益。

我要特别感谢E. H.贡布里希［E. H. Gombrich］，感谢与他多年来的对话交流。这一领域中的研究者都从他那里受益多多。我也同样特别感谢理查德·沃尔海姆［Richard Wollheim］，他的《艺术及其对象》［*Art and its*

objects］所关注的诸多论题，本书也屡屡涉及。在成书过程中，我曾同迈克尔·巴克桑德尔［Michael Baxandall］与托马斯·普特法尔肯［Thomas Puttfarken］进行过讨论。他们俩慨然费以大量时间与精力，审阅书稿并给予建议。对我而言，如果没有瓦尔堡研究院图书馆［the Library of Warburg Institute］在文献资料上的长期支持，此书的写作难以想象。对此本人深表谢忱。最后，感谢约翰·尼科尔［John Nicoll］长时间的鼓励，感谢斯蒂芬妮·哈琳［Stephanie Hallin］女士在此书出版上的用心费力。

当着手撰写这些艺术家的生平时，我并不想仅仅列出其名单和作品清单……我孜孜以求的，不仅是叙述艺术家的所作所为，还要尽力区分优秀与良好、卓越与平庸之作，细心评述画家与雕刻家们的方法、手法、程序、行为和心智，探究事物、艺术发展和衰落的原因及其根源……

——G. 瓦萨里，《名人传》，1550年

我动手编写的古代艺术史，并不仅仅是编年记录历史时代以及发生于其间的种种变迁。我的意图是尽量使该主题可被系统性地理解。我在更为宽泛的意义上运用“历史”一词，它在希腊语中就有此含义。在专论古代各民族艺术的第一部分，我努力以这种方式对各民族尤其是希腊艺术进行独立处理。第二部分是较为狭义的艺术史，也就是说，就涉及外部条件而言，只论及希腊与罗马的艺术。然而，在这两部分中，首要的目标都是探索艺术的本质问题……

——J. J. 温克尔曼，《古代艺术史》，1764年

文献学方法所能达到的成就，都可由考古学呈现出来……我将由哲学汲取一系列新观念，并将其注入历史之中。

——H. 沃尔夫林，书信，1886年

艺术的体系性研究要求，必须要从必要性，而不仅仅是从历史的角度去理解其对象。这既是祸，也是福。

——E. 潘诺夫斯基，《艺术意志的概念》，1920年

绪　论

本书旨在考察视觉艺术文献中的一个核心传统。这个传统的基础是18世纪晚期与19世纪早期的德国哲学美学，大致涵盖1827至1927年这段时间，涉及从黑格尔［G. W. F. Hegel］和卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔［Carl Friedrich von Rumohr］，到阿洛伊斯·李格尔［Alois Riegl］、海因里希·沃尔夫林［Heinrich Wölfflin］、阿比·瓦尔堡［Aby Warburg］以及欧文·潘诺夫斯基［Erwin Panofsky］的写作。

这一文献具有很强的内在连贯性。作者们不仅反复检验了相同的论题，而且彼此挑战，并相互扩充和详细阐发各自的著作。这个传统与同时代其他艺术史写作判然有别，它有着独特的目标，即：根据统驭艺术整体的种种原则，通过我们的艺术观念来探究那些具体的作品。本书的篇首语，都以不同的方式显示出这一目标。

然而，通过我们的艺术观念来探究具体的作品，这究竟意味着什么呢？最直接的回答可能是：我们依据自己在感受一组艺术作品时所形成的各种期望［expectations］与设想［assumptions］去考察另一组作品。例如，我们带着欣赏提香［Titian］绘画的体验，观看一幅伦勃朗［Rembrandt］的画作（图1与2）。或者，举一个更能说明问题的例子。我们也许会运用观看古希腊

雕刻的经验去观看古埃及各个朝代的人像，不论自己能否说清楚或心里是否明白。然后，我们会看看有什么前者的经验可用于后者，有什么则必须加以修正（图6与7）。作家们对于不同历史与文化跨度中不变和可变因素的看法各不相同。但是艺术观念的本质之处，也就是它构建我们往昔经验之仓库的方式，是指在此变动中如何发展起来的调适性［flexibility］。

延伸我们的艺术观念以检验新作品的方案，或根据互相参照来修正我们对作品理解的这一方案，能够与其他种类的历史研究区分开来。例如，在伦勃朗一幅以床上妇女为主题的画中，我们可以询问此画赖以产生的传记和环
xvi 境方面的事实。它描绘的是亨德里克·斯托费尔［Hendrikje Stoffels］还是萨斯基亚［Saskia］？就此布局，画家参考了以前的什么作品？谁购买了这幅显然充满私密的画作？但是即使能够回答这些问题，仍然会有另一个性质相异的问题留待我们去解答。如果这幅作品像它看起来那样私密又充满居家气息，那么它是如何获得了超出原初个人语境的意趣呢？正是后一问题使我们质问自己的艺术观念，引发我们思考它在别处的适用性如何能帮助解释伦勃朗此处的成就。

我们也可以对提香的《化妆的女子》［*Woman at her Toilet*］提出这两类问题。它描绘的是虚荣女神［Vanity］还是爱神维纳斯［Venus］？画中的人物是不是一位名妓？其构图是来自“英雄肖像”［heroic portrait］吗？提香是否将它构思为彼特拉克十四行诗的一个绘画对应？这些都是历史问题。但我们会进一步追问，正如伦勃朗那幅画一样，艺术性是如何增强或转换了这幅画的色情意味？而这，就假定我们可以获得某种一般性的艺术观念。

有人可能认为，在这两类问题之间无法划出明确的分野。倘若看看我们的历史问题，亦即那些试图在最广泛意义上确立绘画**类型**的问题。那么，它们显然是以我们的艺术观念为前提的。我们的艺术观念，其本身就暗示了我们应寻找的相关之物，正是艺术观念决定了我们应把一幅画视为对各种传统惯例的吸收。也正因为有了某种艺术观念，我们才试图根据作品由之产生的条件和意图来看待作品。

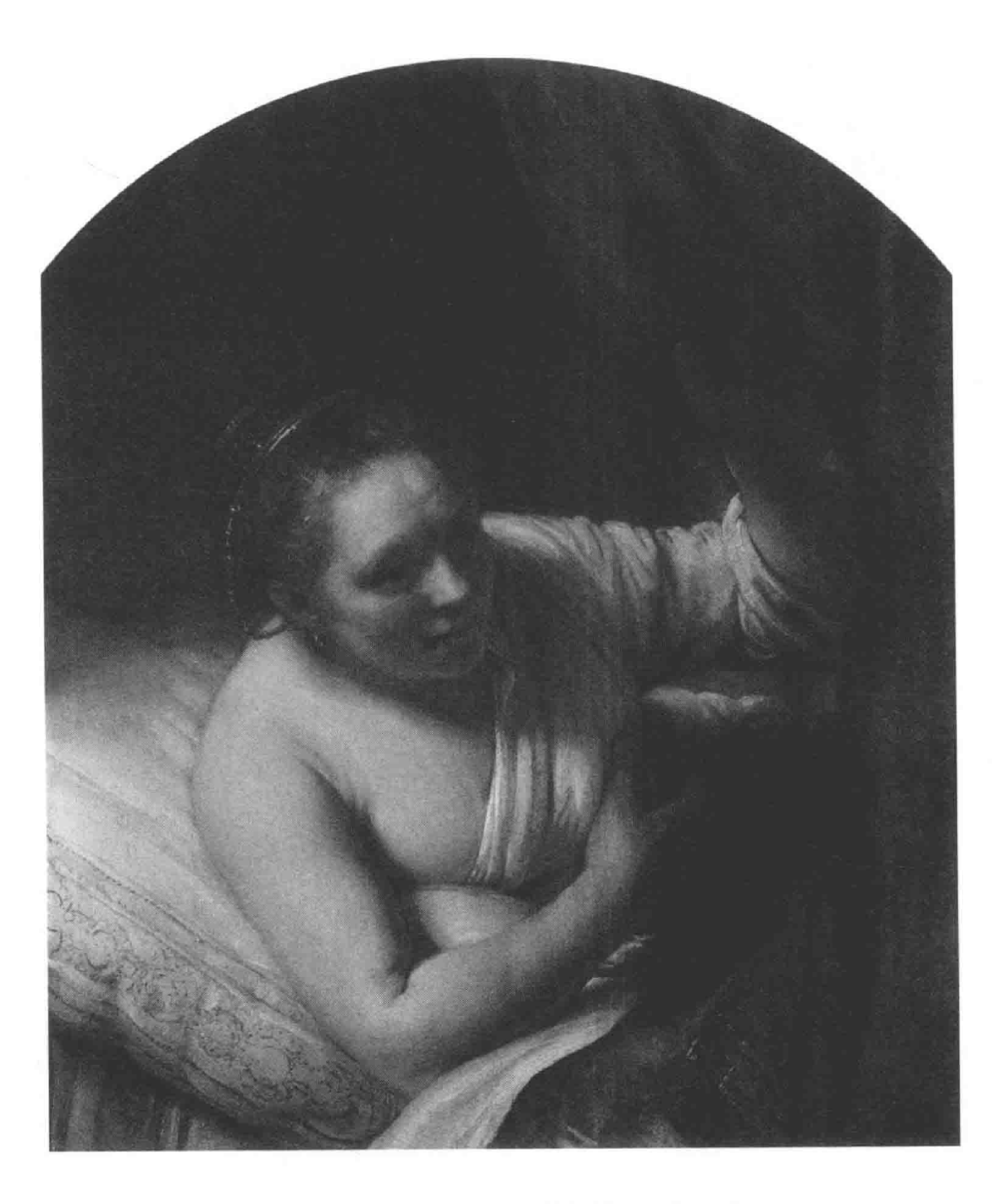


图1　伦勃朗，《亨德里克·斯托费尔》(?)，约1647年，
爱丁堡：苏格兰国家美术馆

历史事实的问题与艺术观念的作用问题，我们无法予以区分。这一论点可以引出另一种论据：艺术的观念本身就是一个历史事实。例如，无论伦勃朗还是提香，他们艺术的真正高度，即他们各自绘画成就的高度，确乎同模特儿的关系密不可分。至少，不管在这两幅画之外他们各自处于怎样的社会关系中，个人关系似乎构成了这两幅画中的一个主题，这个主题在文学中清晰而常见：

xviii 死神夸不着你在他影子里踯躅，
你将在不朽的诗句中与时间同长。
只要人类在呼吸，眼睛看得见，
我这诗就活着，使你的生命绵延。[①]
（莎士比亚十四行诗第十八首）

同莎士比亚一样，艺术感和对艺术的精通，确实是提香和伦勃朗自我意识中的重要组成部分。他们的艺术观念，是历史事实之一。

尽管这确切无疑，但唯当自己有某种艺术观念时，我们才能理解同提香与伦勃朗相关的艺术感与纯熟的艺术技巧。正如只有通晓法律或逻辑的人，才能够将一个异域社会中的程序视为自己的法律或逻辑程序。更为一般地说，搜寻史实和运用艺术观念之间的相互作用，以及我们的艺术观念本身在艺术传统中成为构成性特征的方式，都不应将这两类问题的区别相模糊：一类问题要求我们提供关于不同事实的答案，关于来源、赞助人、目的、技巧以及同时代的反应和典范。我们可以把这类问题宽泛地表述为考古学的。另一类问题则要求我们去思考，艺术产品本身所承载的目的与意趣，而这些目的与意趣既**不可化约** [irreducible] 为它们所产生的条件，又无法**脱离** [inextricable] 那些条件。为方便起见，我将会把对后一种问题的探究称为

① 此处采用屠岸译文。——译注



图2　提香，《化妆的女子》，约1515年，巴黎：卢浮宫

“批评的历史”。这正是本书的主题。

或许，这两类探究不可能单独进行。但在任何一刻，任何一位作者都可以把自己的考虑集中到这个方向，而非另一方向。现在，我关注的是相对于考古学方向的批评性探究。在某些情况下，我将采用比所论述的那些作者本人所采纳的更狭窄的视野。但是，这些作者大多清楚存在着两个方向的探究：考古学的和批评性的。困难在于如何精确地区分二者，这个问题在以下章节中还会反复出现。

区分这两种探究之所以困难，一个原因来自艺术自身的本性：一方面它
xx 必受环境制约，而另一方面又不可将之化约为环境条件。在此，有必要对此两面性做个简短说明。不论是强调艺术受环境制约的特质，还是强调它的不可化约性即艺术的自主性，都会以牺牲对方为代价。如果一个作者为了关注艺术的不可化约性或自主性，而减弱了环境意义，他就会迈向形式主义。而如果他为了牢牢把握艺术的外部事实，而减弱不可化约性，他就得承担把艺术处理成其他事态之痕迹或征兆的风险。批评的史家，不断地在这两者之间走钢丝。

正是在这种情况下，历史学家对艺术的不可化约性或自主性的考虑，才被视为纯粹的形式主义的历史，而诸语境因素则被视作外在于批评的历史。但是，只要反思一下伦勃朗和提香的那两幅画，就会明白为什么这个看法是错误的。因为我们考虑的是艺术使绘画主题中的社会因素发生改观的方式。这两幅女子画像都以某种个人关系为前提，任何不考虑这个事实的答案都是片面的，而我们却不能仅仅满足于一个与此相符的回答。艺术本质的这种两面性本身，正是批评性历史的中心论题。一旦这种历史只是一味注重形式主义，就意味着研究项目失败了，未能得其精髓。

一件作品向我们呈现出不同的问题，而解决问题的方法在性质上也相异。这一点，在艺术史写作中可通过两个彼此互补的目标加以追溯：一个目标是建立和整理有关往昔艺术的文献与考古知识；另一个目标则要重铸我们的艺术观念，以便把握其风格与意图的多样性。两种目标互为前提。惊人的是，

像弗朗茨·库格勒［Franz Kugler］那样的史学家，一位对考古学与创作根源的问题无比关切的19世纪学术领域核心人物，却竟然和那些满脑子哲学的作者一样，对艺术也一样持有形而上学的观点。[①]不同之处在于，他的研究巨细无遗，并不考虑对一般概念的检验、修正或陈述。而另一位重要的史学家尤 xxi 利乌斯·冯·施洛塞尔［Julius von Schlosser］，他虽对理论文献了然于胸，却基本退出了诸如此类的讨论，只把其他人的观点当作历史事实进行记录。因为他相信，在个体艺术家的独创性成就和历史事实的复杂性之间，存在一道无法跨越的鸿沟——艺术本身超越了人工制品的物质语言，而它独自就可以成为一个研究对象。[②]

以下内容仅限于批评的历史，更具体而言，仅限于用德语写作的批评的历史。（语言在此提供了相关的文化范畴。）这种德语传统并非完全孤立，它与英国的拉斯金［Ruskin］、佩特［Pater］、弗莱［Fry］，法国的维奥莱-勒-杜克［Viollet-le-Duc］、丹纳［Taine］以及后来的福西永［Focillon］和弗朗卡斯泰尔［Francastel］，意大利的克罗齐［Croce］、莱奥内洛·文杜里［Leonello Venturi］以及其他一些学者的写作都有些联系。但是，我们似乎最好先努力弄清故事中的一个部分，如本书所要追溯的相对独立的德语传统。

“批评的历史”这一术语，恰当地描述了此类著作，原因如下：首先，它暗示了一种与文学批评的平行关系。这些史学家的一个核心兴趣在于对视觉艺术作品，即对绘画、版画或建筑的关注，在某些方面对应于文学中的“实践批评”。

其次，我之所以用“批评的”这个词，还有更具体的理由：它暗示了这类艺术史写作与康德［Kant］哲学之间的关联。对这些作者来说，人类之自由和物质世界所强加于人的限制之间的康德式的对立，从各方面看都是问题的核心所在。1827年似乎是个恰当的起点。那时，关于他们将要汲取的美学——康德、席勒［Schiller］、赫尔巴特［Herbart］以及黑格尔的美学——的

① 参阅本书第一章，注释19。

② 参阅本书第十章，第212页［此页码为原书页码，即本书边码，下同］。

在更严格意义上哲学的著作已经完成。也就在那一年，黑格尔植入其框架式艺术史中的那种美学，招致了历史学家和理论家卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔的强烈反对。这次对峙，为后来的论争提供了一个聚焦点和出发点。将1927年作为本书所论述的历史时期的终点，只是一个方便的做法而已。就
xxii 在这一年，潘诺夫斯基出版了《作为象征形式的透视》[“Die Perspektive als ‘Symbolische Form’”][1]，在主题可以追溯到黑格尔的一系列理论性和批评性论文中，此书或许最为著名。潘诺夫斯基后来写作的主要模式，始终和这些早期的论文有关。

20世纪20年代以后，那些对批评的史家来说曾是中心问题的关注与方案，现在变得不流行了。哲学、视觉心理学研究和精神分析研究的发展，促使了理论假设和概念的剧烈转换。然而，这些批评的史家在过去百年中提供的论点和阐释方式，无论是对德语传统之内还是之外写作的人来说，仍然十分重要。

以下各章拟对种种论点和论辩本身做分析，而不是叙述参与者的生平与公共活动。按出场时间介绍主要发言人，并大致指出他们所采取的立场，或会有所助益。

两个中心问题决定了批评的历史写作的方向：第一，揭示艺术展现心灵自由的方式，诸如在概念式思想与沉稳行为之中的体验；第二，揭示异域文化或往昔文化中的艺术如何成为当下心智生活的组成部分。

若将黑格尔看作第一位批评的历史学家，须持两个保留意见：其一，论述视觉艺术并非黑格尔一般性事业的重心。其二，如果认为其后批评的历史的所有重要内容都可以追溯到他的影响或对他的批判，就大错特错了。将黑格尔置于首位，并非表示他对批评的历史很重要，也并非说批评的历史对于他有着何等重要性。然而，在将艺术置入精神发展的包罗万象的视野之内时，黑格尔确实遭遇了批评的历史的两个主要问题。而且，黑格尔的《美学》

① 没有英文译文的书名和论文名给出德文。在注释与文献选编中给出原文和译文。

[*Aesthetics*]在当时就受到了鲁莫尔的挑战，这表明了两种艺术观念的根本性差异，两者之间的紧张关系在下一个世纪及以后都将是论辩的核心。这两种艺术观念的区别在于：一个认为艺术隶属于沉思生活，另一个则视之为行动生活的一部分，即艺术主要是关乎思想还是关乎社会关系。这种对立，正如 xxiii
我们将要看到的那样，在康德和席勒的美学中早已预示出来。

黑格尔以后，批评的史家的历史可清晰地分为三个阶段。在紧随其后的那代人中，卡尔·施纳泽[Karl Schnaase]（1798—1875）是本书所论作者中和黑格尔的思想最为接近的一位。在1834年的《尼德兰书简》[*Niederländische Briefe*]中，施纳泽将黑格尔宽泛的、目的论的历史图式适用于视觉艺术的独立发展，而他将这种发展视为宗教发展的补充。

同一代人中，哥特弗里德·桑佩尔[Gottfried Semper]（1803—1879）几乎全然未受黑格尔的影响。他是一位建筑师和建筑理论家，其主要著作出版于1851至1863年间。桑佩尔为体系性处理艺术史提供了一个基础，此基础和施纳泽判若霄壤。施纳泽追随黑格尔，一直关注在艺术作品中所阐述的**态度**[attitudes]，而桑佩尔则注重**母题**[motifs]。桑佩尔探究了视觉艺术家，特别是建筑师采纳原始建筑中的编枝，或织物编织线之类的结构特征，并开发其图案制作可能性的方式。他还研究他们如何把这类母题转用至不同材料之上，由此产生建筑隐喻。施纳泽和桑佩尔之间的对立，不仅是以态度和母题来论述艺术风格的对立，而且是艺术观念的对立：前者相信艺术有一理想，艺术史的发展就是为了接近此理想；而后者则认为，艺术的发展在于这类母题的逐步演变和反复运用。

在桑佩尔较为年轻的同辈阿道夫·格勒[Adolf Göller]的著作中，母题理论与赫尔巴特的心理学结合了起来。赫尔巴特的心理学认为，同时存在的各种感知或心灵中的各种“观念”因共同性彼此融合，又因差异性互相冲突。进而言之，心灵中的当下感知或“观念”和过去类似的“诸观念”相联系，往昔经验的模式复活了，于是心灵努力调和当下经验和从往昔中复活的那些模式，并以此造就了过去和现在的新融合。建筑诸母题开始被视作赫尔巴特

“观念”的一个种类，过去的诸母题被有意识地回忆起来并融入新的结构中。这就赋予建筑和设计的历史一种发展和秩序的原则。

xxiv 无论是施纳泽还是桑佩尔，都与他们那代人中另外两位重要的批评的史学家不同。雅各布·布克哈特［Jacob Burckhardt］（1818—1897）和安东·施普林格［Anton Springer］（1825—1891），都认为历史哲学妨碍对历史的直接探讨而对它抱有敌意。然而，他们在这一传统中各自扮演了不同的角色。布克哈特对意大利文艺复兴时期社会生活的研究与其艺术研究之间，仅有潜在的联系。他的意大利文艺复兴时期的建筑研究，在《意大利文艺复兴时期的艺术》［*Die Kunst der Renaissance in Italien*］（1867年）和《艺术指南》［*Cicerone*］（1855年），以及对祭坛画与肖像画纲要式的考察（见1898年出版的遗作《意大利艺术史论稿》［*Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*］）中并未提出任何据之可以看待具体作品的一般性论点。他对于具体作品的简短评述能够击中要害，非比寻常。这在后来那些论述文艺复兴时期艺术的文章及他去世后出版的《鲁本斯纪事集》［*Recollections of Rubens*］中尤为显著。布克哈特的影响极为广泛，其中一个方面就在于激励其他学者澄清他所使用过的各种概念，并拓展其具体评论中的深刻洞见。

安东·施普林格是一位涉猎范围极广的艺术史家，比布克哈特更为充分地结合了他对艺术与社会生活的深入研究。他的著作，从对古典时期的研究扩展到了对19世纪的研究。他似乎比19世纪的任何其他作者都更能意识到艺术史的哲学问题，其1848年所撰写的博士论文论述了黑格尔历史哲学中的各种矛盾。之后，他对概念的敏锐不仅形成了其写作主题，也影响了写作本身。

黑格尔以后的第二代批评的史家出生于19世纪中期之后，在1890年左右开始发表著作。这代人似乎为三位学者所主导：阿洛伊斯·李格尔（1858—1905）、海因里希·沃尔夫林（1864—1945）和阿比·瓦尔堡（1866—1929）。对他们的划分，大致上与对前一代人的划分相对应。

让我们从沃尔夫林开始。从以下几方面看，他是桑佩尔和格勒的继承人。他的第一部著作《文艺复兴和巴洛克》［*Renaissance and Baroque*］（1888年）

旨在把风格的变化解释为**态度**的变化，为此他启用了移情［empathy］理论。也就是说，他将无生命的物理形态与我们的身体姿势进行类比，借此将心灵内部状态注入无生命的对象中。当沃尔夫林开始将移情理论应用于批评的具体细节时，他并非只一味狭隘地谈论移情效果，而是探讨建筑母题的隐喻力量。于是他转而研究建筑的历史发展，将之看作对往昔母题不断综合与改善的过程（《意大利古典凯旋门》［"Die antiken Triumphbogen in Italien"］，1893年）。在《古典艺术》［*Classic Art*］（1899年）中，沃尔夫林试图论述视觉传统的发展与社会态度的变化，解释意大利15世纪和盛期文艺复兴艺术之间的转折，但他未能将此二者结合成整体。随后他完全转向了视觉传统的分析，力图孤立地处理这个传统。 xxv

通过吸收另一种赫尔巴特式的秩序理论，即阿道夫·希尔德勃兰特［Adolf Hildebrand］《造型艺术中的形式问题》［*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*］（1893年）中的观点，沃尔夫林极大地丰富了自己的视觉母题理论。希尔德勃兰特的理论本质上是对古典浮雕的分析，他考察了体现主题三维特征的种种视觉暗示如何被整合到与浮雕表面平行的平面系统之中。此理论首次体系性地地阐述了主题和视觉再现材料间的相互适应问题。在1915年出版的《美术史的基本概念》［*Principles of Art History*］中，沃尔夫林将希尔德勃兰特的浮雕观念发展成一种更为广泛的理论。在此书中，他拓展了主题和材料相互适应的观点，将之视为自身就具有某种看起来不断走向整合的建筑母题的发展模式。

就某些方面来说，李格尔的发展与沃尔夫林相似。在1893年出版的《风格问题》［*Stilfragen*］中，他首先采用了一种桑佩尔式的母题理论，专注于莨苕纹饰这一具体母题的变形。李格尔认为，这种母题从莲花的形状发展而来，其内在动力是不断寻求更丰富、更综合性的形式。对他来说，这似乎就是艺术整体发展的目的性与内在逻辑的一个模型。在他后来的成熟之作《罗马晚期的工艺美术》［*Spätrömische Kunstindustrie*］（1901年）和《荷兰团体肖像画》［*Holländisches Gruppenporträt*］（1902年）中，李格尔的立场变得更加接近施

纳泽，并从黑格尔那里吸收了更为具体的东西。尽管在这两本著作中运用了一种目的论的方案，但李格尔认为诸种视觉艺术都在不断地重新构拟各自的目标，使其秩序感渐趋主观和含蓄。因此，这种目的论就不再是我们回顾往
xxvi 昔的最终有利位置。对李格尔和沃尔夫林来说，将往昔艺术纳入当下的心智生活就是这样一个问题：追求秩序这一心灵的基本特征如何在不同形式的艺术中得以实现。

在这第二代学者中，第三位主要人物是阿比·瓦尔堡，像施普林格和布克哈特一样，他关注精确的社会细节，其主要著作是论述15世纪晚期艺术中各种象征符号的社会功能和宗教功能的一系列论文。在这些著作中，他没有严格区分杰作和普通印刷品或盾徽中象征符号的意义。瓦尔堡著述的基本主题，是将艺术家视为向迷信和压抑的社会常规展开斗争。

批评的历史传统的第三阶段，即最后阶段是以一个人物为代表，他就是潘诺夫斯基。他掉过头来重新考察这样一个问题：当下如何能对往昔拥有一种权威的视点？他认为，沃尔夫林的经验式概括或李格尔的心理学理论，都未能建立起这种权威性的视点。潘诺夫斯基追随黑格尔的方案，在视觉艺术中追踪概念理性［discursive rationality］的相似物，格外明确地集中于三个问题。对这三个问题黑格尔只是泛泛而论，甚至基本就未曾思考：第一，体系性的视点理想与历史的细节探究之间的关系；第二，一般理论观念与个别作品的基层结构之间的关系；第三，图像与观念之间的关系。

第一部分

第一章 1

方　案

一　往昔的复活

> 论及一件卓越的艺术品时，我们几乎是被迫地去谈论一般艺术，因为艺术的总体皆包含其中；每个人都可以通过这样一座丰碑，尽其所能地发展出与一般艺术有关的一切。[1]①

歌德此话的意味，可同时做较狭义和更广义的理解：既可视为以一种严格的学术方式设定艺术的某种规范；又可看作在暗示，对一件具体作品的感知总是涉及我们对一般艺术及其在心灵教化中作用的思考。我们没有理由认为歌德打算认真区分这两者，但这种区分对批评的史家却非常关键，因为它包含着这样一个问题：如何思考往昔艺术的多样性？又如何把它看作可激活的，而不仅仅视为考古学研究的对象？

卡尔·施纳泽在1834年写道："如果艺术形式依赖于宗教，那么我们这些

① 文中所引的德语原文将在注释中给出。

基督徒……如何能够接受古代异教徒的形式呢?"[2]施纳泽关心的并非我们不能想象往昔，而是说，如果不能分享那些艺术最初服务的内在信仰与目的，我们就无法参与到往昔的艺术之中，无法使它成为我们自身生活的重要部分。

这个问题，出现于黑格尔之前的那代人中，在1777年赫尔德［Herder］论温克尔曼［Winckelmann］的文章里面，体现得最为清晰。对于埃及艺术应以古希腊标准加以衡量这样的观念，赫尔德提出了质疑。埃及人并非为了希腊人，也不是为我们现代人而创造他们的艺术。赫尔德说，它服务于自己的丧葬仪式，每个姿势因之而有意义。赫尔德戏剧化地描述道，想象一个埃及人面对一位从不解除武器的希腊武士，或一直处于出浴状态的阿芙洛狄特，当是何等困惑。[3]

2 赫尔德所指出的是，一个社会的创造物受该社会的目的和观念所制约，而其目的未必同于我们:"倘若认为自己是一切时代、一切民族中的典范，这将是愚蠢至极。"赫尔德并不否认，不同时代和不同地域的人们享有共同的人性，但是"只有那位造物者本身，才能设想一个民族或所有民族之内的无限多样性，而不忽视本质的统一性"[4]。

对赫尔德来说，人类社会的多样性和相应的艺术多样性，并非意味着处于一种文化中的人不能理解另一种文化的艺术，或者不能把它当作艺术来理解。他论述印度艺术，称之为恒河文化哲学体系的丰碑。不管如何相异于读者们所熟悉的欧洲艺术，赫尔德相信它仍然具有艺术的意趣，而不仅仅只是那种哲学的证据而已。在那篇论述温克尔曼的文章中，他说雕刻家能从一件陌生作品中辨认出雕刻的技巧和气韵，就此古物研究者无法教他任何东西。[5]对赫尔德来说，艺术观念在某些方面是个恒量，但任何一种艺术都不能够作为所有艺术的标准。对后来的批评的作者来说，这是一个起点。

卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔，就是他们中间的一员，后文将会更多地谈到他。1827年，在赫尔德发表论温克尔曼的文章50年之后，鲁莫尔写道，造型艺术服从一般法则，但如果以个例作为普遍规则，那就会不恰当地排除其他可能性。[6]在此，他可能想起了康德的名言：早先的艺术是典范性的，但

并没有给其后的艺术家提供规则。[7]但这就出现了一个问题：人们越是把一件艺术作品与它所产生其中的社会关切和目的紧密联系，它与另外社会的目的和关切的分离就越严重。施纳泽提出的，就是这个问题。

乍看之下，情况似乎是：若一件作品的意趣不可被化约成它所服务的功能或所展示的象征意义，若我们能够欣赏使得象征或仪式变得精致和显著的艺术性［artistry］，我们这些局外人就可以理解这件作品。但是对一件作品艺术性的欣赏，对它转换其仪式或象征材料方式的欣赏，并不能使我们克服施纳泽提出的文化差异问题。因为这个问题是指，当我们并不拥有构成一件艺术作品部分 3
内容的信仰时，我们如何将此艺术作品变成心灵生活的一部分，却没有导致我们的心理变得逆反或分裂。仅仅说我们可以对艺术性做出反应是不够的，因为一旦把艺术性与其精微表达的主题或功能相分离，艺术性将会显得微不足道。

让我们举个例子。如果让一名非基督徒观看鲁本斯［Rubens］的一幅画（图3），并且告诉他这是一幅祭坛画——一个祈祷与沉思默想的中心，描绘的是耶稣基督被钉上十字架的形象，边上的一个骑马人正用长矛刺他，以便弄清他是否已死去。难道指出鲁本斯的艺术性，通过人物的安排使观者迷失方向，仿佛也身陷其中，指出作品如何引导观者感受骑马人的长矛刺穿躯体那种任意而残酷的方式，就足以使他领会这幅画在基督教信仰的框架内所具有的特定力量吗？

真正的问题是，如何才能以这样一种方式理解绘画的意趣，理解它的主题和它隶属其中的仪式：既不假设局外人持有他所没有的信仰，也不把绘画的主题和仪式仅仅看成展现艺术家精湛技艺的契机，以至于使这种技艺变得微不足道。

今天，有人可能会回答说，异域文化的观众若要真切地参与他并不拥有的另一文化中的艺术，所需要的是随时的学习准备，去准备训练他自己切身的文化并不要求或并不可能产生的那种敏感性，于是他就会感觉到自身的信仰和想象所受到的压力。我们不必把别人的信仰真正变成自己的信仰，也就是说，如果要实践或参与信仰扎根其中的艺术，他们的信仰不必成为我们可

能真正采纳的生活方式或信仰体系的组成部分。[8]

然而，这并不比说人们至少可以识别异族作品的**艺术性**更能解决施纳泽在19世纪早期提出的那个问题。因为了解另一种文化，使自己感受它的艺术，这本身就预设了你已经具有一种了解它的文化机制。就像阿兹特克［Aztec］的巫师们，具有应付信仰体系不同的征服者的协商机制，这是其宗教文化的一部分。[9]他们认为，至少双方都要有一位相当于巫师或发言人的人，而且如
4 果他们尊敬地服从某些宗教习俗，他们就能够求同存异。在批评的史家的著述中，一个关键因素是——在内在而非外在的压力下——他们不得不设想出这样一个机制，不得不设计各种方式来扩展他们的艺术感，使之超越古典或哥特式的传统规范。通过教化、惯例和宗教的参与，这些规范已经成了第二自然。

这些批评的史家所需要的，是使他们对一种艺术的理解适用于对另外一种艺术的理解。就像17世纪法国的德·皮勒［de Piles］所阐明的：学院派理论家归之于拉斐尔［Raphael］和普桑［Poussin］的统一性观念，也可在鲁本斯和伦勃朗的作品中找到对应。[10]但此处涉及的并不仅仅是零碎的调整，而是一种构思艺术的方式。由此方式，艺术可以在广泛而多元的文化机制内获得认同。

现在，我们或许能够设想这种思考艺术的新方式是如何发展起来的。它分为三个阶段：首先是如温克尔曼那样的观点，它容纳其他时期和文化的艺术，仅仅将其视为作者自身规范的一种偏离或前身。黑格尔一方面把希腊艺术塑造为艺术的至高典范，另一方面仍然给后来的艺术留有一个作为心灵自由之表现的更伟大地位。而德国人在把哥特式艺术视为他们自身文化遗产的同时，仍然奉希腊艺术为典范。这是第二个阶段，它对不同标准和如此不同的规范的认可，丰富了第一个阶段的观点。第三个阶段则是一般性的艺术观念被建立起来，特殊的艺术则被视作此观念的种种样式或表现。在这最后阶段，相较于将早期作品视为对作家本人所信奉的理想的不完备表现，还不如认为，往昔艺术与当下感性之间的连续性仍然通过往昔与当下共有的普遍艺术目标得以维系。这一目标，存在于艺术展现心灵自由的方式之中。

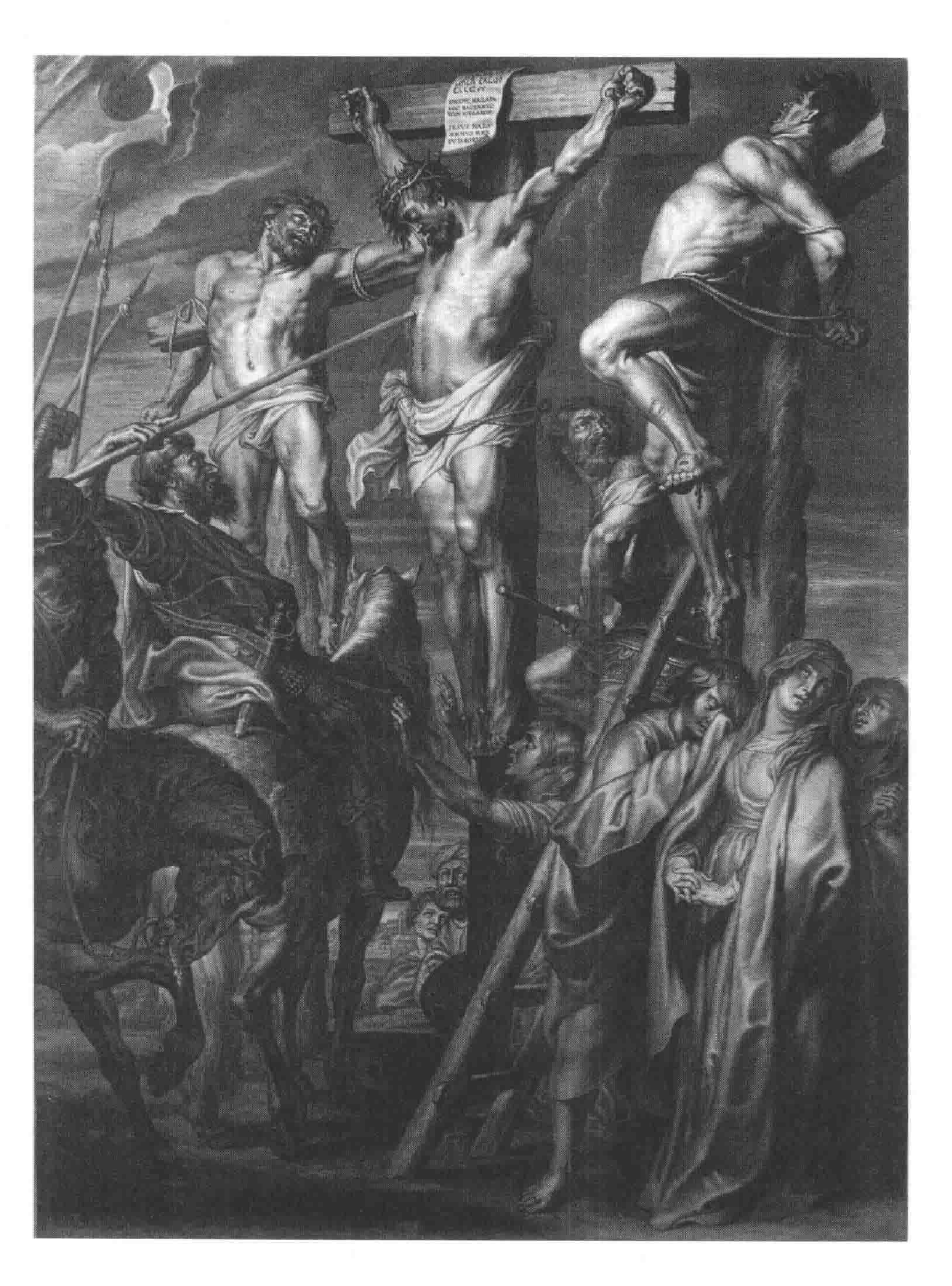


图3　鲁本斯，《十字架上的基督/长矛的一击》，1620年，安特卫普博物馆

二　构成和持成①

如同思想一样，艺术作品展现心灵的自由，这个观点本身并不新颖。在早期理论中，无论在古典时期还是文艺复兴时期，艺术就已经和自由的两种意义相联系了。为方便起见，姑且把它们称为建构的意义和伦理的意义。

6 自由的建构性意义，可以理解为艺术家对其所表现题材的选择，或者是对该题材隐含结构的清晰表现，还包括艺术家纯熟的技艺，及其为防止因关注局部而破坏整体效果的表现方式。其中也包括阿尔贝蒂［Alberti］所说的艺术家对其题材的控制，人物形象要服从其所演绎的故事，在连贯一致的空间效果中相互协调。与之形成对比的，是沉溺于堆积杂乱无序的利害要点和表现手法。[11]同样，它也包括亚里士多德对悲剧中人物行动前后顺序的规定，而不是仅仅拼凑各种情节。[12]艺术家对材料的控制，这个主题一直延续到18世纪的美学思想中。当席勒声称，艺术家不得受制于材料，艺术家手中的题材越难对付，就越有必要将之纳入自己创造的秩序中[13]，他仅仅是进一步强调了传统观念。相应地，这要求观者也不应轻率地抽取艺术家已然织入其作品结构的细节。这是我们的第一种自由观念，即艺术家驾驭其题材，构建［composing］和控制既有的元素，并将之纳入他自己的表达时所展现出来的自由。

第二种自由的意义关乎伦理。要弄清这一点，我们可以暂时完全不考虑艺术。它指的是我们面临种种境遇时，保持自主独立与内心平静。在古典理论中，就是那种通过自我控制所达到的境界，承认自己与诸神、社会、他人相比所具有的局限性，并据此而行动。它包括柏拉图［Plato］、康德和弗洛伊德［Freud］为规范心灵各部分彼此关系所做的努力，以及斯多葛式的顺从和伊壁鸠鲁式的超脱。[14]自由，从内在的持成［composure］的意义上说，自古以来就已经以多种方式和艺术相联系了。

① 简而言之，“构成”［composition］是指与作品相关的技艺完成过程；“持成”［composure］是指心灵内在的姿态。其具体含义详见正文的解释。作者本人并没有给出概念的具体出处。——译注

但是，作为构成和持成的这两种自由观念，在18世纪晚期，在康德美学中形成了新的结合。它们结合一体，使得人们认为艺术家的建构过程，即自由的第一义，同时孕育出它的第二义，即内在的克制自持。依此方式，艺术的作用就成了对我们同世界之间日常关系的克服。[15]

康德本人并不打算为艺术创造一个如此关键的位置，他只是通过严格 7
的区分为它铺平道路：就人类在道德思想中运用理性而言，人类的生命是自由的，而就人类又是由因果法则（即限制内在情感和物质状态的法则）所支配的自然体系的组成部分而言，它是不自由的。人作为理性王国的一部分和人作为自然王国的一部分的区分，将我们的情感和道德感割裂了开来，同时也将我们真正的“理性”自我和感性生命割裂开来。正是对这种处境的感受，批评的作者做出反应，将艺术视为对这一区分的弥合。下面的引文颇具代表性。

早在《美学》中，黑格尔就写道：

> 艺术由之产生的那种普遍和绝对的需要，源自这样一个事实，即人是一种能思维的［thinking］意识。也就是说，他从自身引出他之所是及任何其他事物之所是，并呈现于自己面前……作为一个自由主体，人这样做，旨在去除外部世界顽固的异质性，并在事物的形象中仅仅欣赏他自己的外在实现。[16]

黑格尔去世30年以后，哥特弗里德·桑佩尔回应了黑格尔以建构的世界替代其所面对的现实世界的观点，不过调子略低一些而已：

> 人类被一个充满各种惊人事物和力量的世界包围着，对此世界的法则，人只能得到暗示，却永远无法解开——连这些暗示，也只能在偶然零星的和谐中获得；尽管感受力有着无法解脱的紧张，他却在游戏中为自己变幻出原不具备的完美；他建造起一个微型的世界，在这个世界里，

宇宙的法则展现在他面前……此世界自在自足，在这方面它是完善的；他借这个游戏满足了自己的创世本能。[17]

40年后，李格尔以一种惊人相似的方式写道：

一切生命都是发生在个体之“我”和周围世界、主体和客体间无休止的一场冲突。相对于客体世界，处于特定文化状态中的人似乎是纯粹消极的角色，他受到完全限制，无能为力；于是他着手调节自身与世界的关系，努力变得独立和自主；通过艺术（从这个词最广泛的意义而言），他寻求自己自由创造的另一世界，而将根本不是他所创造的世界置于一旁。[18]

8 然而，在这种纲领性的陈述中，我们不但能发现艺术同我们与世界之间尚未救赎的日常关系的对比，而且它还体现在这样的动向中：把艺术风格的一种自主性视觉根源孤立出来，将之处理成独立于周遭文化的条件限制；或把艺术的作用看作克服恐惧和迷信，如布克哈特和瓦尔堡后来所做的那样。[19]

通过艺术，在我们同外部世界的联系中获得了新的自由，这一观念有着早期著述的诸多回声。其中最明显的是，它呼应了新柏拉图主义关于美的论述。不过，这些批评的历史学家赋予了艺术和自由之关系以显著而有力的观念，即通过艺术家的构成而获得内在持成，这是他们和早期艺术写作者思想的一个关键性决裂。把他们和那些温克尔曼（18世纪理论先驱中最重要的一位）的观点做个对比，也许就会豁然。

乍看之下，温克尔曼关于艺术与自由之间联系方式的观念，似乎与批评的史家的观点非常相似。但其实存在一个重大区别。对温克尔曼而言，自由以三种方式和艺术相关联：除了艺术家娴熟自如的技巧和被表现人物的“持成”中所包含的自由，尤其还有鼓励艺术发展的社会自由。前两种方式使中心内容，即古典时期艺术中人物那静穆的庄严成为可能。政治自由是宁静之

感受力得以发展的一个条件，进而，它又是娴熟艺术手法的发展所必需的。但是对温克尔曼来说，艺术自身并非为了摆脱政治约束，或从阴郁气质中解脱，或对素描之笨拙的一种解放。对这些问题的克服，只不过是艺术表现的一个条件。[20]

在本章的后面两节中，我们将扼要考察两种艺术理论，它们隐藏在批评的史家们的各自思想和彼此冲突中。第一种来自康德，第二种来自席勒，后者修改并从根本上转换了康德的立场。我们几乎可以用这两种理论，再加上赫尔德的文化多样性观点，以及它们在艺术史著述中被采用的方式，来界定构成本书主要论题的批评性写作。

三　康　德 9

正是由于康德对笛卡尔心物二元论的发展，艺术才突然被要求去重新整合人类的人格，或者至少要在与物质世界的对抗中慰藉心灵。康德本人也转而在感性之物的领域内研究心灵自由的问题，他不但界定了这个问题，而且详细拟订了一个解决方案的模型。乍看之下，康德好像没有在物质世界为自由留下任何位置，因为他说物质世界受因果律的统治，这仿佛排除了所有自由行动的可能性。但康德认为行动自由是可能的，因为他也相信，物质世界的结构，以及它与客体（具有由因果律而彼此相连的种种性质）的联结方式，是心灵只能将自身强加给世界以理解世界的方式。心灵把因果体系强加给自然现象的世界，而在这个世界的范围以外，还存在着现象世界无法包容的一个“自我”[self][21]（正如摄像机的镜头并不出现在电视屏幕上，注视者的眼睛也并不显现为自身所见之物）。这个被悬置的自我，不为自然所强力驱使，它是自由的，可以不依靠纯粹理性的反思而行动。而且，它自身能够产生种种冲动来理解这个由因果律统治的现象世界。康德认为，在我们道德自律中起作用的，正是这种纯粹的理性思考：以道德思想控制我们的意图，我们就能够自由地行动。

然而，在这框架中，康德将把实践心灵自由的**审美**［aesthetic］判断置于何地呢？[22]康德在两方面的关系中看到它的可能性：一方面是我们心灵所面对的大量感性之物，另一方面则是心灵自身的秩序化步骤。康德的观察方式我们大可满意。感性之物和心灵秩序化步骤之间的契合，恰是心灵自身正在寻找且乐于找到的。今天，康德关于心灵功能的观念，即认为感性之物总是与理解结为一体，可能会有人持反对意见。因为大体而言，它只是赋予经验以秩序的一个条件，而我们也无须对此进一步探索。感性之物和赋予秩序的心灵之间的契合是必然的。但康德认为，感性之物的结构并非纯由理解（它赋予客体诸种性质，并通过因果联系将它们结合）所决定，在此仍然存在着其他结构：我们可以透过自己已有的经验寻找其他的秩序，例如，通过差异所形成的类比关系或连续性关系。在某些情况下，我们可以通过理解力组织的种种特征感知到这种类比和连续性。而在其他情况下，如对于音乐之声或阿拉伯式图案，理解力就可能不把它们解析为诸种现实物体，但却仍然能够探求其连续性。

另一方面，我们很容易认为，康德的审美判断观点和其一般立场相冲突。为什么通过差异来思考类比或连续性，就不仅仅只是我们对此世界所做自然反应的一部分，不仅仅只是一种普通的趣味呢？康德回答道：因为我们在感知秩序时感受到的满足，即审美判断中的满足感，不同于我们从接触到的物质材料中获得的满足。根据康德的说法，如果注意到一个审美判断对任何人而言都是有效的，那么我们就会感受到这种差异——我们并不认为它依赖于因人而异的东西，但是只要它是对于物质本身的感性满足的判断，它就定然因人而异，满足一人趣味的东西可能会让另一人反感。我们相信，判断某物为美之时所表达的不仅仅是个人偏爱，而是在表达我们认为对所有人都有效的正确感觉，因为它植根于心灵的本质之中。

康德指出，审美判断与客观世界之间自由联系的普遍有效性（可能相当不确定），又将审美判断和物质对象相联系，并由此坚持在趣味满足（我们和世界的偶然联系的一部分）和审美判断跟客观世界的自由联系之间进行一

种划分：对康德来说，通过纯粹审美判断表现出来的满足感，是在心灵自我关涉的自发性活动中的满足，它关涉的并非心灵以外的物质材料，除为心灵活动提供条件的物质材料以外。当我们说某物为美时，我们所谈论的并非作为物体的事物。[23]康德说，美的概念并不延及自然物体，其意思似乎是说自然 11
物体让人感兴趣只是因为它提供的心智活动具有意趣。由此看来，审美判断并非**意指**［about］事物自身，而是**借之**［with］为事。单单一句“这是美的”表明了你在做什么而且做得很好。[24]通过这种方式，康德想象出一种心灵的活动：它利用感官的世界，可是却既不把它作为知识的对象来构建，也不根据自然的要求将它改变。

康德本人认为，纯粹的趣味判断既不是排他性，也不是对艺术意趣的消耗。它仅仅是艺术所包含的心灵功能的一种，如我们的道德关怀那样和其他问题相结合。遗憾的是，在康德的著作中没有说明纯粹审美判断中的心灵游戏如何能够（比如说）和我们对艺术作品主题的兴趣结合起来。

在本小节，我们必须提及康德美学中一个更为深刻的特点，因为它对以后的艺术讨论影响巨大。在心灵面对过多无法把握的事物之时，正是他的崇高观念，包含了赋予秩序的心灵的繁杂性。在康德看来，我们赋予秩序的能力和无法把握的复杂性之间不成比例的经验，或许类似于另一种情况：我们尝试去理解超出我们理解能力的事物——我们发现自己试图去把握诸如上帝、自由和不朽之类的观念，而作为知识的对象，这些观念却处在理解力的范围以外。就像纯粹审美判断，这种崇高感诉诸心灵与其客体之间一种认识论上的连接。在这两种情况下，心灵都同样自持自足。[25]

四 席 勒

艺术的秩序中可以包含什么？此秩序如何可能与其他问题相关联？康德本人甚至也意识到了的问题。他认为纯粹的审美判断，或者说趣味判断并不能把握艺术的整体意趣。而且他承认，在趣味判断中如果不触及道德关怀，

人的心灵活动就将很快变得枯燥乏味。[26]但是，如果我们把艺术认同为一种心
12 灵自由的活动，那么我们就需要一种比康德提供的更丰富的自由意义来克服他限定性的形式主义。

这正是席勒在《审美教育书简》[*Letters on the Aesthetic Education of Man*]中所要讨论的。他批评康德的二元论，指出康德狭隘地把自由和理性的运用相等同，而且把我们和物质世界的一切关联都看作隶属关系。在一系列交相关联的意义上，席勒重新清晰地阐述了这种二元论，并试图展示克服它们的方法。第一个二元性是思想与情感、感知的简单对立。他把这种分裂看作人性自戕的一道伤口。在他所虚构的历史叙事中，古希腊文化在情感和思想之间是统一的，但是由于不同追求所致的专门化（包括哲学），人已经丢失了早期那种包罗万象的统一性。[27]而经由如下途径，至少在哲学思想中，那种自我统一和分裂的理想将可能不再是神话。

设想一种人类生活事务的状态，在这种状态下我们并未在思想和与之关联的日常世界之间，思想和我们的活动之间做出明确划分。也就是说，设想一种对世界、对他人的灵活反应和卓越判断，其中思想和情感并没有分离。我们继而会追问：是什么引导我们将**思想**独自分离，让它对抗这个我们生活在其中的世界？我们为何应当把此种思想活动认同于本质上的自我？

首先，我们为什么要把思想之线从由相遇、反应、期待所组成的织物中分离出来呢？有一个答案说，语言需要意义的连贯性，由于使用语言时我们把自己的反应和期待视为是极具典范性的，我们就会专注于对一次又一次言说的意义的保存，专注于诸种表达是否一致。我们如此关切言说之间内容的连续性，似乎将它们看成了主题，看成了理想的实体。于是，我们就把注意力从言说的目的转向严格的言说内容。如此，我们将思想植入语言，以其规律性来抵抗其不断的变迁。这看起来好像符合席勒的观点，《审美教育书简》的开篇指出：

13 为了把握瞬间变化的现象，他（哲学家）必须首先要系之以规则，

将其还原成诸观念，把现象的美好躯体撕成碎片，用一具可怜的文字骷髅来存放它活生生的精神。那么，如果在这副形象之中自然的情感再也无法找到自己，又有什么可奇怪的呢……[28]

在《论素朴的诗和感伤的诗》[*Naive and Sentimental Poetry*] 中，他又写道：

那些学派的理解总是惧怕错误，把言辞、概念钉死在语法和逻辑的十字架上，僵硬刻板，不遗余力地回避不确定性……[29]

一旦把自己的思想看作掌握和控制世界的方式，我们就需要思想的连续性，而且还需要节约、有序，于是我们寻求普遍的原理。如是，我们把这种连续性和那些原理视为行动的自我，把事物的流迁置于控制之下。

但是，若连续性令我们放弃感性或对证据的不断探寻，它就会成为一种限制。一旦我们把自由等同于我们的理性，“我们需要，”席勒在第十三封信中说，“保持生命的感觉以反抗**对自由的侵犯** [encroachments of freedom]。”我们会丧失自由，不仅因为被感觉淹没，不仅因为被情感冲昏头脑，而且还因为我们在普遍的准则内自我授权做出判断。如果心灵有所限制，那么我们的准则也总会过于狭隘。

判断本身由什么构成呢？席勒想对此重新解释。自我不能被移交给我们已具有或可能具有的任何法则和信仰体系，就像它不能仅仅被看作冲动和感觉的场所一样。“心灵，”后来他在第十九封信中说，“既不是物质也不是形式，既非感觉也非理性。”这是克服感觉和理性对立的第一个判断，从而使自我从跟任何一方的等同中脱离出来。

克服感觉与理性二分法的**第二条**途径，是不再把心灵的自发性活动单单放在理性的领域之内。席勒在第二十三封信中指出，唯当心灵处于游戏状态时，它才能够**审美地**参与世界，“理性的自主性在感觉领域之内得以开启”。席勒的话首先意味着，通过一种建构性的心灵活动，在艺术作品中尤为典型，

14 借由类比、暗示和非字面的关联，我们把世界的诸元素编织在一起。心灵的这种活动不再像康德所认为的，只是通过抽象给予秩序，而不顾事物本身的特征。世界上的诸物体与感觉材料现在被积极地感受、赞美和阐明。

理解理性—感性二元论的**第三条**途径，是将其视作实在性［actuality］和潜在性［potentiality］之间、我们的实际条件和我们自身确立的理想之间的对立。根据席勒的观点，在一件艺术作品中我们超越了质料或题材最易导向的各种反应倾向，艺术家的建构使我们能够反思并且评价材料，甚至以各种相互抵牾的方式赋予其价值。通过想象力的作用，实在之物被置于理想之物的语境中。由此席勒指出，我们是通过最综合的观点来看待实在之物的。因而，当席勒在第二十二封书信中讨论不同艺术的特征时，他观察到每种艺术和每组主题都倾向于涉及人的某一个方面，如音乐善于激发我们的情感性，而雕塑则使我们密切关注确定性。席勒的核心观点不在于他赋予具体艺术以特性，而在于他将艺术作品视为对任何艺术或任何主题限制性的超越，进而引导我们形成一种更加综合全面的关注。

但是，这种全面性的理想并非一个与行为毫不相干的判断问题。自始至终，席勒都把审美教育构想为对我们社会行为的提醒甚至控制。最后一封信更是强化了这一点，席勒讨论了对于戏剧的苦心经营。一方面可能是超出功能要求的精雕细凿，而另一方面，则是要通过赋予作品以秩序来清晰表达我们的生命力和情感：

> 缺乏秩序的欢喜雀跃转化成舞蹈，缺乏形式的身体运动变成优雅和谐的舞姿；情绪激发的混乱叫喊逐渐明晰起来，开始获得韵律与节拍，有了歌曲的样子。[30]

所以，苦心经营可以整理和控制我们的勃勃生机，或赞美所需之物，而且两
15 者可能合而为一。特别是，两者都渴望着互相结合。对席勒来说，对冲动的控制是使想象力生发的一种条件，同样，想象力也带来控制。[31]

席勒的审美教育及艺术的观念，和社会行为牵连在一起，尤甚于同理论性反思的联系。正是这一重要的差异，将康德和席勒的美学从本质上区分开来，且成为下个世纪频繁出现的问题。

起初，康德和席勒在撰写各自的美学著作时，思想历史的写作并未涉及其中。应该承认，无论是席勒的《审美教育书简》还是后来的《论素朴的诗和感伤的诗》，都存在一种历史变迁的观念。在《审美教育书简》中，审美游戏被看作一个既非漫无法度，也非强迫式社会的发展所要求的、促使心灵敏感的方式。在《论素朴的诗和感伤的诗》中，席勒对比了早期民族（如古希腊）自然状态的艺术和后来的诗作，后者带有反讽的语态，或是对失落的理想世界的感伤。席勒认为，素朴的诗和感伤的诗分属不同的文化境遇，有着同等的价值，但推论的结果却导向一种历史，又同样导向一种类型学。席勒认为，素朴之诗甚至在他那个时代依然存在，比如它就出现在歌德的作品之中。

康德和席勒的理论为我们提出的中心问题在于，他们如何能够提供一种综合的原则以理解各种不同文化的艺术，尤其是**视觉**艺术？

在本书的设想中，视觉艺术显然不得不要求心灵具备类比的能力，即采用原始的质料、题材或传统形式，通过赋予特征以隐喻性力量，同时遮掩或标示出其他特征，从而对其进行修改和完善。一件人工制品若要符合我们的艺术观念，就需要通过艺术处理使其原始的材料或主题得到转形。如果一些部落的面具或文艺复兴时期星相学的插图很难被纳入艺术范畴，这似乎相当容易接受。许多物体本身并不是艺术，却可以为艺术家所用。但是此处还存在着第二个设定：艺术家对材料的转形必定使我们满意，在某种意义上，正是它能让我们的心灵感到满足。当然我们可能争辩，这也很有可能会排除许多珍贵的人工制品。但是艺术应当具有一种安乐感，这仿佛是我们的艺术 16
观念无法抹杀的组成部分。甚至尼采［Nietzsche］都对这种通过艺术表象以救赎“痛苦”的观点表示赞同，他比任何作家都更直接地挑战心灵机能的逃避主义。[32]

第二章

黑格尔

一 《美学》的前奏

黑格尔的《美学》是依据他的讲课笔记和部分听众的笔记汇集而成。1828年他完成了这个系列讲座的最后一讲，三年后他就去世了。在黑格尔一生中，艺术一再构成了他思想的中心问题，而他的一般性哲学［general philosophy］——从逻辑学到历史哲学——的主流，体现在他的著作《美学》之中。但是《美学》所关注的问题有其独特性，不能化约为黑格尔的一般性历史哲学。[1]

黑格尔有着令人生畏的气息。他在概念上的创造力非同寻常，险象环生，这也导致经常崩溃成令人极度困惑的局面，但却阐明了先前令人含混的部分心智和社会生活的内容，其中包括与艺术有关的部分。我们对黑格尔需要保持一种相当灵活的态度，有时要顺从他的理论，仿佛它是一个童话故事，是心灵及其在自然物质材料世界中的冒险，而这些意象随后又化解成犀利深刻的思想。在这一章中，我将努力说明从这一启示性的神话到批评性洞见的转变，并且从黑格尔更为严重的前后矛盾中抉择出这两者。

黑格尔的《美学》提出了两个互相矛盾的中心理论：一个针对艺术作品

如何将心灵从束缚中获得解放的问题，另一个则指向往昔和其他文化中的艺术如何能为当代心灵所重新吸收。因此，这两种理论与我们的两个基本问题相对应。这一区分贯穿黑格尔的“精神哲学”，这种精神声称不仅具有一种绝对权威性的视点，而且认识和接受过去艺术和思想的显著特征，同时并不认为它们要被当下所替代。

在一部早期著作中，黑格尔写道：

> 18 在拉斐尔和莎士比亚眼里，阿佩莱斯［Apelles］和索福克勒斯［Sophocles］的作品（如果他们了解其作品的话），不会纯属初级研究，而是一种同类的精神力量。如此，理性不能将其先前的形式仅仅看成自身的前奏……[2]

以此为出发点，我们便可以下述方式提出隐含在黑格尔美学中的一个问题：拉斐尔可能认识到自己和阿佩莱斯的密切关联；莎士比亚可能认识到自己和索福克勒斯的密切关联。因此，黑格尔不仅可以把柏拉图认作自己的先驱，而且还认为他同样拥有独特的洞察力。但是作为一个哲学家，黑格尔怎么会同拉斐尔或莎士比亚具有可比较的相似性呢？哲学可不是写剧本，也不是画图像。因此所谓的密切关联对某位艺术家而言的可资利用，对另一位艺术家来说却是挑战，这似乎难以引申为黑格尔自己所声称的哲学家与艺术之关系。艺术家们修正、再阐释以及抵触其他艺术家的影响，但是哲学家如何能够与绘画或戏剧有如此密切的关系呢？绘画如何能够挑战黑格尔的思想并改变他的思想方式呢？问题不在于绘画如何能成为论证思考的对象，而在于绘画如何能够成为**类似于思想之物**［thought-like］，换言之，思想如何能够在绘画中自我表现。

绘画如何能够成为类似于思想之物？这样一些问题是黑格尔理解下述问题的基础：当下如何吸纳往昔的艺术？对黑格尔来说，这不是一个基督徒如何吸收埃及或古典艺术的问题，而是哲学家如何能够把任何一种艺术吸收到

新的哲学文化中的问题。对黑格尔而言，基督教就是朝这方面发展的。因此，艺术如何能够成为思想类似之物？这构成了黑格尔美学中的两个核心问题：一是往昔艺术在当下心智生活中的作用问题；二是关于展示艺术构成心灵自由的运作方式，即它在绝对精神生活中的作用问题。“黑格尔说，（绝对精神）所追求的，就是感性的显现，只是摆脱了纯粹物质天性的脚手架。”[3]艺术的目的在于“祛除世界僵硬的陌生感”。这使得在心灵看来，外在世界可以辨识它自己的产品，不仅是其产品而且是其形象；以便人可以“在事物的形状中欣赏到他自身的外在实现［external realisation］”[4]。

是什么使得世界外在于心灵，具有僵硬的陌生感？对黑格尔而言，正像
康德那样，人类的自由存在于理性的运用之中。但是对黑格尔来说，突破它
的孤立，即打破面对陌生物质世界的纯思想的孤独状况，正是这种自由的本 19
质部分。除非心灵能够外现并与世界相接触，除非它能够把思想和物质世界结合起来，否则正是在其本性中，心灵会感到全然不满足，甚至受到压迫。由此言之，本质上我们的思想不只是**关于**世界的思想，还是对世界的重构。所以，物质“诞生并再生于心灵之中”[5]。黑格尔的观点继承了康德的微言大义：在感受和谐秩序之时，我们觉得世界适应了我们的心灵。虽然这纷繁复杂的秩序，诸如天堂和地狱的主题，对于心灵来说过于庞大而无法把握。心灵活动一旦受挫，我们便会被置于同上帝和自由这样一些不可了知、凌驾于物质世界之上的事物相类似的处境中。但黑格尔认为，我们拥有的并不仅仅是这些超感觉存在的暗示，艺术和哲学成功地穿透了感官世界，仿佛能够到达另外一边，以上帝般的理解力回首观望它。①

① 应该承认，席勒和黑格尔两个人（追随费希特［Fichte］）[6]都有这样的观念：心灵全面而确定地把握这个世界，也就是说，把现实吸收进入绝对精神［the Absolute］并将思想渗透到事物的物质多样性中。席勒认为，这是我们无法达到的理想目的。如果我们一意追求，就会将自己引回一种片面而偏执地将思想强加于世界的境地，并陷入“急切的狂热心灵，它运用绝对的尺度来衡量可怜的时代产物……”[7]黑格尔正是陷入这急切的精神中。黑格尔的《美学》正是道成肉身的神学，是康德的崇高观念和将世界理解为一个有秩序体系的哲学理想的混合物。我们必须赋予它们这个世界的心理学图像，使得世界在被认识的过程中获得圆满。

黑格尔认为，在每一个历史阶段心灵发现它与物质世界的联系各不相同，而且在每一个阶段艺术家或诗人都清晰地阐明了这一联系。于是，艺术作品：

> 在绝对精神中唤起意识深处的一种印象和回响。如此，艺术的感官方面获得了精神化升华，因为在艺术中显现的精神可以被感知。[8]

那唤起意识深处的一种印象和回响的东西，就是人类塑造的物象。

20 二 艺术的历史阶段

现在，我们来考察黑格尔把客体对象看成散发精神回响的特殊方式。在早期的象征性艺术中，心灵或精神对自己的本性仅有不清晰的暗示，并无法测知神性和物质世界是如何能够获得结合的。这就创造出了像金字塔那样的物体，它们被看作内在实体的显现，而外部的结构则明显是外在的：

> 金字塔，在我们眼前展现了象征性艺术的素朴原型；他们是巨大的结晶体，其中隐藏着一种内在含义……那暗示内在含义的形状，仍然只是一种外在形式和面纱。[9]

在艺术历史的另一端，存在着截然相反的建筑类型——哥特式教堂。这里心灵征服了物质，由此在建筑内景的支配中，凭借内在含义获得自己的视觉形象，并凌驾于建筑物外景之上，精神亦然（图4与5）。这种金字塔与哥特式教堂之间的对照，颇为有效地和黑格尔关于雕塑的阐述并置。与金字塔相应的是人物的图像（图6），“因此它表现了它在自身之外具有主观性的内在要素，因此无法把它自身展现为自由之美……人类外形的内在生命依然无声”，心灵是外在于它的。[10]

在古典艺术中，精神或理念达到了合适的体现点，外在形式可以因为生

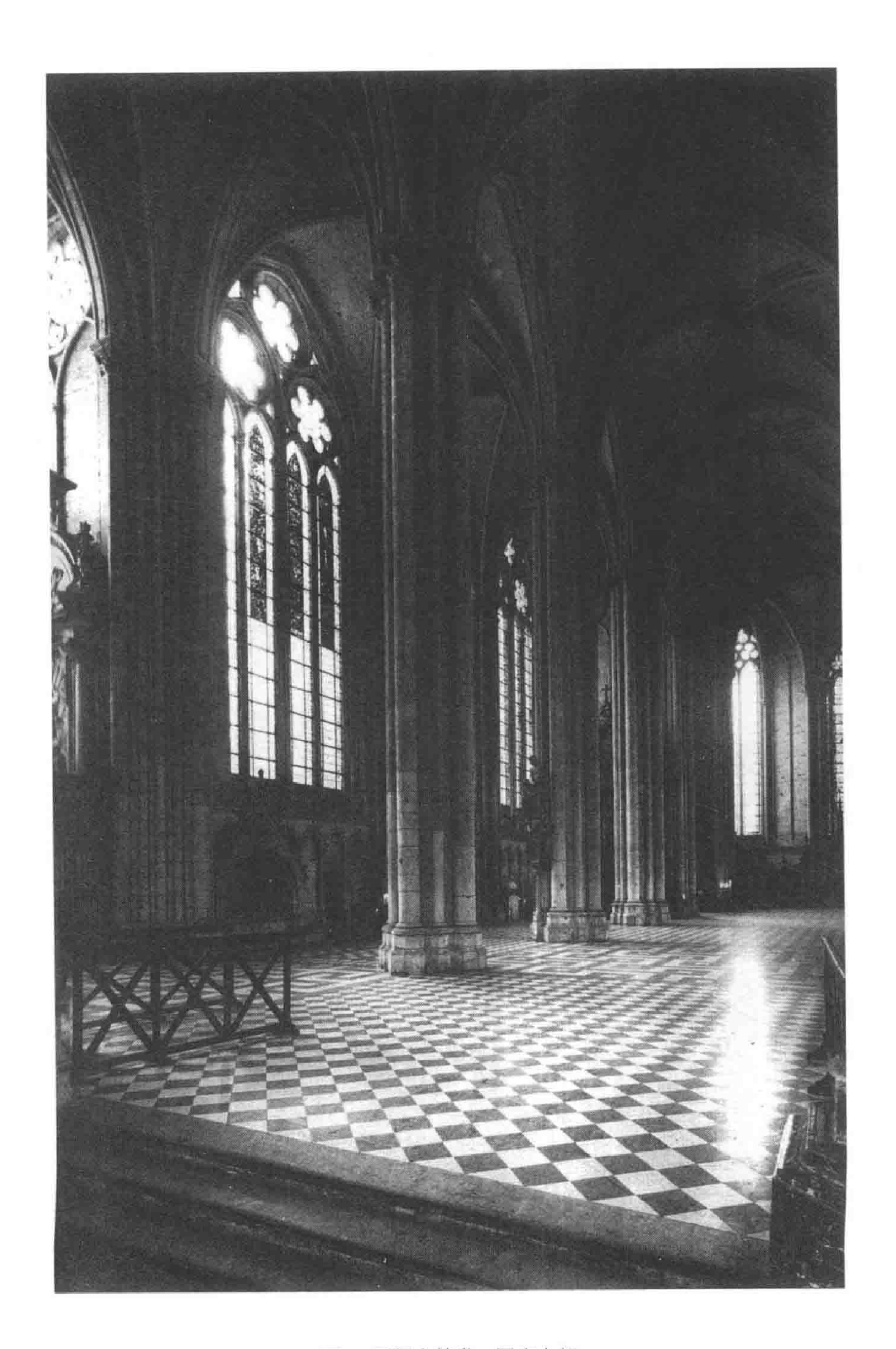


图4　亚眠大教堂，回廊内部

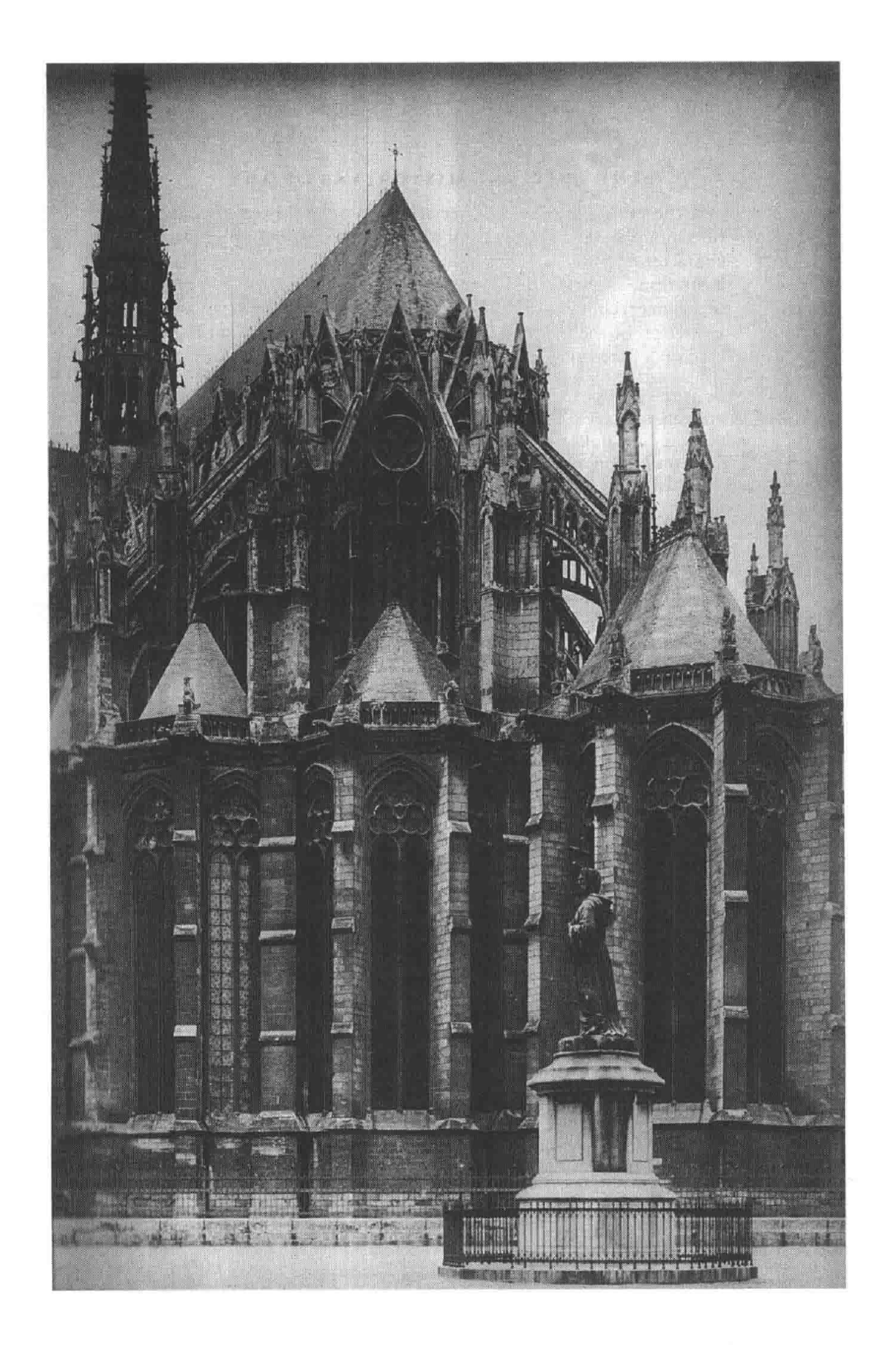


图5　亚眠大教堂，回廊外部

命而意味深长（图7）。黑格尔观点的核心在于，人类形式是感觉世界中的心灵的自然表现：

> 生理学应该把这作为一个重要假设，即生命在其发展过程中，必然要达到人类的外形，作为唯一同精神相适应的感性显现。[11]

我们也许可以这样清楚阐述黑格尔的观点：古典雕刻以静穆而动态的人体形式表现被精神渗透的物质，而前古典时期的艺术则不然，这并不意味着那时不存在静穆而动态的人物形象，而是早期阶段人物形象并未呈现其自身的意义，并未把自身呈现为人对所处情境的感觉图像，他们不可能从深层意识中 22
带来一种认知的反应，因此无法做到再现人类自身。[12]

但是，古典艺术所涉及的并不仅仅是精神和人类形式之间预先建立的联系，否则就不需要任何艺术了。正是在艺术对人类外形的重新运用中，实现了精神对物质的渗透。人物形象在艺术中作为**图像**的二度运作，起着像金字塔曾有的作用。在金字塔这个例子中，内外形式之间的分离，被看作物质与意义及精神之间外在联系的一种隐喻。在古希腊的古典人像中，动态的人类外形被视为肉体和精神的**综合**［integration］再现。

对黑格尔而言，物质客体和观察者心灵之间的联系，属于观察者的自我意识之物，这是最为重要的。观察者感觉到一个客体同他心灵相适或相异，对他而言这是客体意义中最为本质的部分。对动态人物形象的反应，是精神发展到某个阶段时观察者心灵的有力表现。而在更早阶段，物质世界没有感觉到精神的渗透，显得笨拙呆滞。

黑格尔关于绘画的论述最为显著的是，他指出一件艺术作品在此意义上被反思性观看的方式。黑格尔认为，绘画的二维性质表明了绘画无法充分表现它所要表现的一切，即三维的现实：

> 把三维压缩为二维平面，这是由返归内在性的原则所决定的。只有

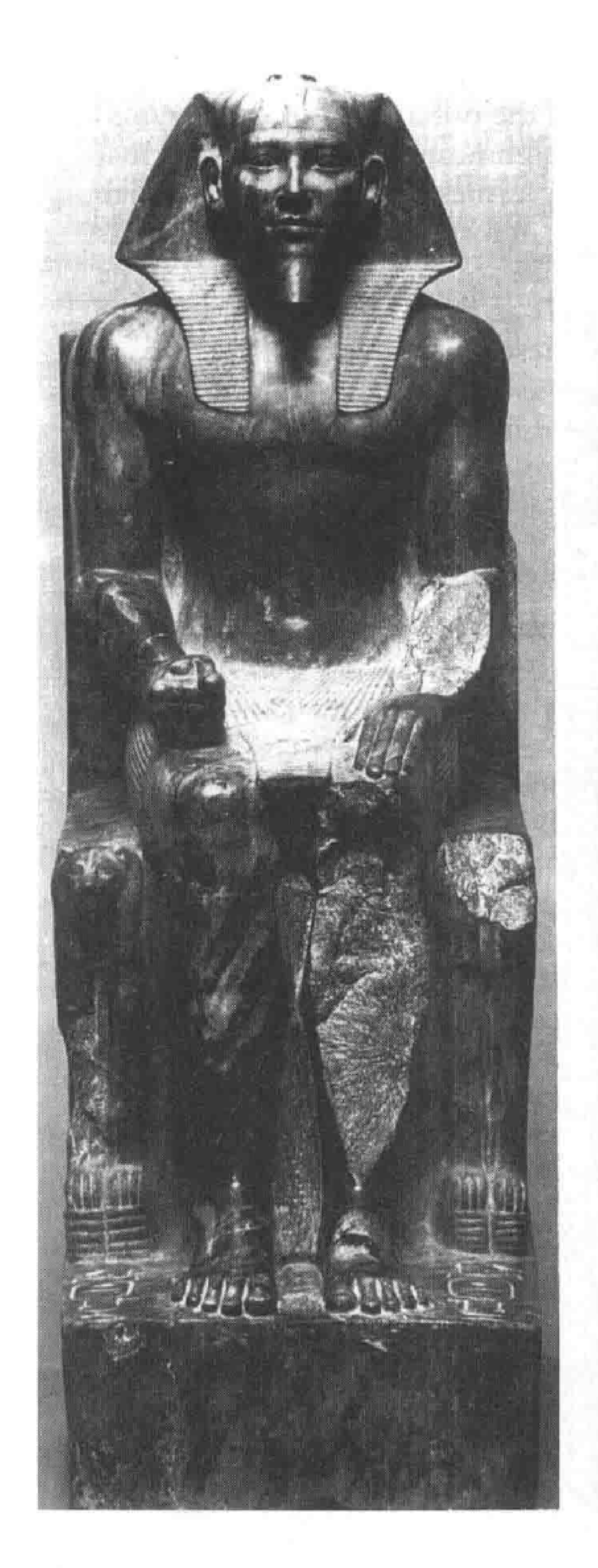


图6　克伏龙国王雕像，第四王朝，
开罗博物馆

图7　阿波罗，公元前5世纪，罗马：国家美术馆

> 通过这种压制外在性而不是将它保持完整的方式，在空间形式之中它才可以解释为内在性……在绘画中……内容是精神的内在生命。仅当从外部世界返回自身时，它才可以在外部世界中变得明显。[13]

也就是说，仅当把绘画看成剥夺了自身的三维性时，我们才能够欣赏这种内在性。这种故意压制它的物理特性的观念，被视为对自行剥夺权利的基督的恰当隐喻，尤其适于耶稣受难的场景："……遭受嘲讽，头戴荆冠，瞧这人！背负十字架……与他的胜利截然相反，这里的臣民正好是由上帝提供的……"[14]但 24
是，这并不仅仅是说，绘画的二维性质可以作为一种自我局限性的隐喻而被赋予意义。这种关注内在自我（精神从世界返身）的主题材料和绘画媒介的局限性的结合，引导**我们**这些观众，和绘画保持了一种特殊的联系：

> 通过展示何为主观性，一件作品在它再现的整体模式中，揭示了其目的是为主题，为观众而不是为它自身而存在的。从一开始观众就像是身居其中，与它一同处于考虑之列。作品仅仅为确定意义而存在，即为能理解它的个体而存在。[15]

此处黑格尔已经把握了如下的方式：绘画把它的主题处理为从一个特定视点所观看的东西。因为从一个特定的视点所看到的，这本身就转变成了绘画里的一个主题。我们并不只是观看主题，即便我们恰巧必须从一特定视点来观察。从一个既定视点所见，这一事实就成了内容的一部分。对绘画的感知代表了"知觉"更广泛的范畴，代表了和外在客体对象相对立的内在心智生活的范畴。

把绘画看成从既定视点所做的观察投射，并且暗示出观察者在场的观念，受到特别是李格尔和潘诺夫斯基等人的详细阐述。李格尔分辨两类构图，一类是通过描述的内在戏剧性联系而将之结合起来的描绘；另一类则是假设绘画之外的观者的在场以赋予作品一致性。此处李格尔也采用了布克哈特对叙事性祭坛画［narrative altarpieces］和那些圣像画［Gnadenbilder］之间的区分。

在圣像中，圣母、圣子和圣徒的形象也是我们诉求的对象。但正是黑格尔而非布克哈特，使观者的隐性在场变成了内容和绘画组织的一部分。[16]

在这一章中，我们讨论了在黑格尔《美学》中，感知的对象是如何被心灵所容纳，“被剥夺了它们的陌生感”，并被赋予了意义。在每一种情况下意义都是反思性的，而从这个意义上来说，心灵感觉到它自身被客体对象所占
26 用的方式，是客体对象艺术意义的一部分。例如，本能地追寻意义的心灵，发现金字塔的外部形式在抵制它，并且通过那种抵制获得意义，这是一种充满意义的无意义。或者是，心灵借助古典雕刻中的人类形式，有力地表现其生命方式。或是绘画中我们亲身体验过的一个场景，以至于使我们意识到自己视点相对性的方式。这些不同的反思形式，都是心灵或精神重新利用物质，以便为了精神而赋予其意义。用黑格尔的话来说，在这些方面艺术并不仅仅只是思想的外衣。

三　为现时哲学而恢复往昔艺术

现在，让我们考察黑格尔在《美学》中的第二个主要目标，即从有利的地位恢复过去的艺术，为现时所用。我们也许认为，通过调整其思维观念和自我意识去适应艺术的不同阶段，黑格尔已经完成了那种恢复。毕竟，任何评论都必须立足于现实，因此我们可能会认为，不再需要更进一步地恢复过去的技艺了。

黑格尔认为仍然有另外一些事情要做的原因，或更准确地说，他一直在一个极为含混不清的文本中同时处理其他事情的原因，在于他认为过去的艺术可纳入一个体系中。而这个体系乃是包罗思想或理性的所有可能形式。这就是说，他不但把过去的艺术类型看作理念和形状的融合，而且还同时把所有形式各异的艺术看作对最终理念，即完全思想化了的世界诸部分的清楚显现。这意味着理念两次进入理论：第一次是作为理念和形状原初关联的部分，它产生了像金字塔和古典人像那样的艺术作品；第二次是当所有的理念和形态的匹配被看作理念最后显现的一部分之时，世界转变成为一个思想体系，

其中包蕴着它自身发展（包括艺术）的各个阶段的痕迹。

黑格尔的第二个观点是一个体系的观点，该体系如此完美以至缺乏偶然性。在这个体系内，客体对象完全被思想所吸收，思维和被思维之物之间没有任何鸿沟。所以，也许我们可以将黑格尔《美学》中绝对精神的目的描述 27
为：一方面它力图摆脱思想的抽象性而进入艺术感性的物质之中；另一方面，它又力图将艺术从物质性拉回到纯思想之中。

一旦认识到艺术在完整的精神体系之内的作用，我们就会发现，神圣的理念、上帝或观念，一直潜藏于一切事物之中，并含纳万物，它们实际上都在影响着内容：

> 因为观念不允许外在存在物在美的领域中独立地遵守它自身的法则；恰恰相反，它依据自身确立明晰的现象和形状，而这，作为观念和它外部存在的自身的对应，恰恰构成了美的本质。[17]

此处，我们不再将艺术视为物质世界对精神世界陌生感的克服，艺术已是精神的一部分。

面对这样一个悖论，下述回答似乎不够充分：对黑格尔来说，所有的艺术、宗教和哲学都包含在绝对精神中，而且每一个都有自己独特的作用。我们不清楚对于黑格尔而言，一旦精神达到了哲学的层次，所谓独特的作用可能意味着什么，因为精神的往昔作品不被允许排除在终极哲学观点之外。在绝对精神包含往昔艺术和替代往昔艺术的观点之间存在着含糊性，而我们目前考虑的问题并不需要我们对此进行辨析。

四　鲁莫尔对黑格尔的回应

卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔常被人视为艺术史中现代档案研究的奠基者。他撰写过一本有关烹调的书，曾担任柏林博物馆意大利绘画藏品馆

的顾问。他是创建按照主题和学派而不是根据装饰效果进行分类的美术馆体系的指导性人物。此外，他还是一个严肃的理论家。[18]他的《意大利研究》［*Italienische Forschungen*］最初几卷出版于1827年，开头专门详细地论述视觉艺术美学，顺便对极端的黑格尔立场进行了批评。鲁莫尔的对立观点并非来自对黑格尔思想弱点的详细评述，而是来自一种截然不同的艺术观念。鲁莫
28 尔和黑格尔之间的对比，有时候被看成为历史经验主义研究和纯思辨体系之间的对立。这种对立很有意思。

鲁莫尔指责那些在他看来仍受温克尔曼影响的人，不说别的，就因为他们把视觉艺术作品理解为对道德理念的表达。鲁莫尔在一篇早期论文中批评了一种业已被莱辛［Lessing］认可的划分，即认为艺术家对内容负责，而工匠则负责制作。对他来说，视觉艺术作品必须被看成艺术家对其主题的阐释，把握感知到的客体对象，用艺术家的方法加以表现，两者相辅相成，不可分离。[19]

这种说法的含义之一，就是否定非视觉性的理念作为视觉艺术作品的内容，认为作品仅仅只是语言中所知之物的载体或放大而已的观点。鲁莫尔对于艺术即是思想和理念的表现这一观点的驳斥，显然是针对黑格尔的：

> ……的确，人们喜欢一种更高智慧的暗示，它掩藏在一个小字眼“理念”的普遍性面纱之下，而其含义在感官和心智之间翻来覆去，给各种各样的粗率论断提供了机会，在这些论断当中所有形式的不确定性和模糊性都被调和了。[20]

黑格尔试图将自己关于艺术中理念的作用同鲁莫尔所批评的观点加以区分：“我们所指的‘理念’这个词所表达的含义在各个方面都可免于这种批评，因为理念本身就是完全具体的，它是各种特征的完全整合，唯当与适合自身的

客观性直接结合时，它才是美的。"①他坚持认为，在他的观点中艺术中的理念既不是强加单一的学院模式，也不是被其感性形式所传达而可以与之分离的理念。[21]

乍看之下，鲁莫尔对黑格尔艺术中理念观点的批评，好像仅仅是反对我们所论述的黑格尔的第二个命题。但即使黑格尔认为艺术作品以其自身的物质特性将理念转化为感性形式，从而丰富了理念这样更为平和的观点，也可能无法被鲁莫尔接受。对鲁莫尔而言，艺术作品并不仅仅是理念的化身、对应物或阐释，它自身就是社会和信仰生活的组成部分。这些是黑格尔所忽视的。鲁莫尔写道： 29

> 道德关系的艺术表现……是严肃的并源于内心的迫切要求，但它同样可能是一种来自巧智的天才外现；它还可能潜入所有一切的深处，在事物的表面游戏，分辨偶然性，嘲笑人类的脆弱。[23]

这里视觉艺术被看作对公共生活的参与和响应：

> 艺术……正如心灵的其他自由活动一样，受着同样的法则推动，同样的标准构成它的评价基础。因此我们必须依据评价其他人类产品的价值高低的标准，来进行我们对艺术作品优劣的判断。在艺术中，就如同

① 黑格尔在一定程度上混淆了这个问题。我们看到，就在他坚持认为自己对理念一词的用法不该引发鲁莫尔的批评后不久，他就转而攻击鲁莫尔在《意大利研究》中的一个理论段落。[22]黑格尔选取的段落中，鲁莫尔区分了三种类型的美：第一，直接令人愉悦的感性之美；第二，比例和空间的关系之美；第三，经由知识和道德品质潜在作用的情感之美。黑格尔认为，这简直就是把美简化成了对我们的情感所产生的效果，康德已经揭示，在美学上这是无法接受的。（实际上康德在他的《判断力批判》[*Critique of Judgement*]第三章业已指出，"愉悦感"这种说法包含着不同种类的满足感，我们不能根据这一说法而认为所有的愉悦都是相同的，并且由某种特定的情感所构成。显然，鲁莫尔也并没有这样认为。）在黑格尔引用的那段文字中，鲁莫尔追随亚里士多德，认为艺术之美与被表现对象在艺术之外的日常经验中的美，两者并不一致。艺术趣味和自然趣味务必加以区分。我们需要注意每一种美如何能够进入艺术，以及作品如何可以把它的美通过风格的力量传送给冷漠和丑陋的物质材料。在答复鲁莫尔的时候，黑格尔所忽略的恰恰就是艺术家的趣味和风格因素，而这确是鲁莫尔这个段落的关键点。

日常生活中那样，其活力、强度、范围、精美与雅致、敏锐及其目的的清晰性，都需要我们做出恰当的认可。[24]

这种把艺术作为公共生活一部分的看法，清楚地表现在鲁莫尔对乔托［Giotto］的典型分析中。乔托的伟大壁画当时尚未被重新发现，而且鲁莫尔只了解他
30 的一幅板上作品。根据其早期逸事，乔托被描写为一个精明老练的人。鲁莫尔把乔托的个性和他作为画家的方式联系起来，乔托以此方式突破古老的限制，取得了惊人而新颖的戏剧性效果。在鲁莫尔看来，应该是一个脑筋灵活、成熟老练的人才能开创一种新的作画步骤，并更为轻松地处理各种形体，而这和奇马布埃［Cimabue］与杜乔［Duccio］作品中表现虔诚的较为拘谨保守的表现形式形成鲜明对照。[25]

艺术是社会生活的一部分，这个观点在鲁莫尔关于自己的历史探索方案中得到了强调："较之完美无缺的详细论述，引用原始材料通常能更好地阐明历史关联。"[26]在这里我们有两种方式来评论他和黑格尔的不同。首先是他从典型细节入手研究的决心；其次，在鲁莫尔看来，应当选择作为例证及需要作为例证的，是一些特殊事实，如公共委托的商业实践，艺术家和赞助人及同代人的关系，艺术家的技巧和手法，等等。

在比较鲁莫尔和黑格尔的时候，我们可能容易忽略两个事实，即忽略鲁莫尔的实际例证工作及他对艺术所涉及的社会交易的考虑。但是这样说可能过于简单。我们可以下列方式说明之。我们可以想见（以后会具体发现）黑格尔艺术观念的发展高度精练且极为特别。我们可以看到视觉形象和抽象概念交互作用的微妙方式，即作为那些观念的隐喻和实例。但是无论实例如何准确而精妙地揭示这一点，依然无法触及鲁莫尔反对黑格尔中的其他要素。因为它依然把艺术定位为反思性思想而非社会行为的延伸或组成部分。这两种艺术概念之间的差异，已经在康德和席勒的差异中有所预示。20年后，安东·施普林格又重新采纳了这种对黑格尔的批评。虽然如此，我们仍有必要先来了解对黑格尔思想更为直接的发展和调适问题。

第三章

施纳泽的批评性历史原型

19世纪20年代早期，卡尔·施纳泽在柏林就学时曾参加过黑格尔的讲座。作为一名私人学者，他难以维持生活，就当了律师。但是，写作与谈论视觉艺术贯穿施纳泽的一生时间。他最为渊博的著作是八卷本《造型艺术的历史》[*Geschichte der bildenden Künste*]，其中有五卷论述中世纪的艺术。这些著作文献丰富，大大不同于他在1834年出版的第一本书《尼德兰书简》。但本章我们要关注的却是这本早期的著作，因为它提供了一种有独创性又有很大影响力的历史写作模型。它对黑格尔思想做了重要的转换，将其纳入有关艺术发展的一般性讨论。[1]

在我们记忆中，施纳泽是一名哥特式艺术的拥护者，对于中世纪怀有浪漫主义的态度。在这一点上，他是那个世纪之初以来大量使用德语写作的代表。施纳泽有着突出的能力，他采用一种批评的理论和批评的步骤，将诸如此类的态度加以概念化。

在他的《尼德兰书简》中，施纳泽回应了黑格尔《美学》中的两个难点：设定往昔的艺术作品必须要从当前的视点来进行理解；艺术不只是文化的载体，它本身就是文化的代表。施纳泽所采用的方式，成了一种支配此后百年的批评传统。

一 纲要性的视点

在关于现代历史学家和他们所研究艺术之间关系的概念中，施纳泽有三条主要的思想线索。首先是寻求一幅往昔的完整图像：

> 每一个时代都包含着人类本质的全部，而每一个时代都反映在其他时代之中，因此每一个特定的时期都会不可避免地令人追忆起整个艺术王国……[2]

32 对施纳泽来说，这种艺术的各个阶段互相映照的观点意味着它们不仅具有一个共同特征，而且相互**启发**［illuminating］。此外，为了认识这种相互启发的特征，历史学家必须以达到一种综合性的纲要为目的：

> ……当人们不但能够理解它最出色的时刻，还能意识到连接这些高峰的各个阶段时，人们才能在历史特征中理解艺术……这样理解的真正价值在于能够对整体有一个更全面的观点，否则那整体就会因遗漏其组成部分而破裂。[3]

有必要看到整体，看到巅峰和山坳。但施纳泽关于不同时期的艺术相互启发的观点，并不只限于基督教艺术。他那通过不同时期的相互阐明而恢复往昔的观念，也许在以下的段落中表述得最为清楚：

> 半个世纪以前，我们的父辈对拉斐尔前派、更早期的意大利和尼德兰艺术家的作品漠不关心，无动于衷，正像他们对待哥特式教堂的态度那样。对我们来说，作为一种被重新发现的古典时期的反响，它们已经重新得到完全理解，像古代艺术本身那样得到了充分的或更为充分的理解。这个历史的进程，特别是最近时期的经验，为我们确切无疑地揭示

> 了美的本质。
>
> 对于古典时期的理解，培养了我们理解中世纪的敏感度，但是处在巅峰时期的中世纪艺术，使我们回头对古典艺术献上深深的敬意。它们相互引发，又回归自身，这样就可以说是构成了一个循环模式。我们面对无限多艺术种类时感到的困惑消失了，我们在美的作品中看到一种内在的统一性，而这种统一性并不局限于一种特定的显现。[4]

施纳泽用往昔的艺术互相启发的观点，取代了黑格尔那单一的体系性视点的概念，这种相互启发在当前特别能够实现：首先是因为它能够更广泛地考察往昔艺术；其次是因为它通过对比自己和往昔的作品而丰富了其自身的观点。当我们把自己及艺术跟古典世界更清晰地区分开来时，我们就更好地理解了自己的艺术。而且，这又使我们更清晰地阐明其他过去的艺术。

这不同于黑格尔重新阐释往昔的概念，因为它并不认为我们具有某种借此可以**确定**［fixed］往昔艺术之关系的观念。施纳泽立场中的这种自由解释， 33
形成了可以通过生动的比较而不断重新理解和重新解释的开放性。某些普遍观念可以起到提醒我们注意这类关联的作用，但却不能僵化或限制我们与往昔艺术的关系。我们的阐释性现象可以因我们自身而改变。不同种类的经验可以引导我们关注某种往昔艺术的不同方面。施纳泽显然将这种重新阐释视为向永难达到的完整性理想的发展。

尽管这种观点避开了黑格尔僵化的体系化视点，但也和黑格尔一样，把历史学家的回顾性观点带上如下特征：相比于往昔艺术家中的同代人，今人所具有的观点更为全面与丰富。

二　艺术的连续转形

然而，在施纳泽有关我们回顾性视点之价值的观点中，还有一个更易引发争论的方面：历史学家不但要能够观察不同时期艺术之间的各种类比，还

要能够观察艺术的转形。这种将个别作品或成组作品看作这种转形之组成部分的能力，会让历史学家把每件作品都看作对于往昔和未来的暗示：

> 我开始在往昔的每一个阶段感觉其现在和未来。通过这种方式，清晰准确的历史思考导致了更高的审美实现……它在每一个时期的美中感受到此时期与其他时期的关联……[5]

艺术之转形贯穿着历史，施纳泽的这个观点可以被解释成一种方式，要求我们从作品所从中吸收并为之做出贡献的传统语境中看待作品。实际上，这可能是在说，只要我们熟悉某件往昔作品的来源或母题，我们就能更好地理解这件作品。可是，施纳泽的话显然较此更为激进。

他的艺术转形的观点，使一系列作品之间的联系成了它们意义的一部分，成了它们重要意趣的一部分。一件作品和它后继者的连接方式要参照它朝着
34 某件后继作品的方向偏离较早作品的方式。施纳泽在一篇极富影响力的文章中详尽说明了黑格尔所用的例证，描述了中世纪建筑发展中两种对立建筑概念之间的冲突：一种概念把建筑视为客体，为其外观的目的而建造；另一种概念认为建筑是为创造一种内部空间而建。古典时期的神庙建筑主要是为了从外部观看而设计出来，与它相对照的是为了一种内部空间而设计的教堂，信徒可以聚集其中。在基督教建筑的发展中，建筑上的各部分被调整以造成一种空间感而不是创造一种坚固感，而且对内部的关注逐渐主宰了形式，因此外部已经被内部的各种形式所渗透：

> ……古代的建筑较少有能力创造优美的内部，因为它最重视的是为圆形和直线所确定的自足而坚固的形式。使他们建筑的内部变得不重要的，不仅是古代世界的信仰和家庭道德，而且还有其形式感。[6]

施纳泽将这种内部和外部之间的着重点的对立，有力地处理为一种冲突和解

决的模式，这也许是以此方式写成的第一部艺术史。其核心段落引用如下：

> 以上我已经说到，内部美的要求和外部的要求互相对立，因为这两部分的和谐是无法达到的目标，独特的风格就产生于这种冲突之中，时而这一方，时而另一方占据主导地位。我们可以看到这不是建筑师们的偶然缺陷，而是一种必要的对立。在这种对立中，艺术的历史发展得以进行。
>
> 希腊建筑仅仅为了外部设计而创造了形式：对内部而言，它是如此欠缺各种形式，以至于在伟大的神庙当中，每当内部空间变得更为重要时，干脆不加房顶，宛若一个露天庭院。在后来的一个时期，经过罗马人的改造，这一点被改变了：形式变得更纤细、更柔和、更为不同，并且被逐渐吸收到内景中去。[7]

内部越是发展，外部就越没有力量；外部那些自足的大块形状渐渐变得更加融合，而且最终："外部完全被内部感所渗透。"施纳泽谈到了建筑各部分中不断增长的精美和同质性，并描绘了这种发展的最后阶段：

> 冲突的最后残余得以溶解，那整体由个体构件组成，每个构件都清 35
> 晰可辨，但其构成形式又是如此的相似，以至没有什么东西可以妨碍整座建筑景观的统一性和完美建造。[8]

此时，他心中想到的正是安特卫普大教堂，很可能是它众多大教堂绘画中的一幅（图8）。施纳泽关注在黑格尔那里已出现的主题，即古代神庙和基督教教堂的对照主题，并追溯了这一转形的过程。尽管施氏的追述相当宽泛，但在黑格尔本人的艺术论著中，没有出现过这样的形式辩证法。

施纳泽关于艺术通过各个阶段的结合而发展的观点，既有启发性又让人迷惑。它似乎合并了三种相当不同的发展模式。第一个也是历史范围最小的

模式，是个别建筑、建筑类型或单件绘画的发展，特定母题在一件作品的一个最终设计中加以融合。然后，这种在单件作品中融合的过程被转化为某种类型的发展。于是其重要性就更加扩大了，以至于这个发展的框架被认为标志着整个艺术在长时段内的转形。

从一幅绘画或建筑平面图的一系列变体中，不难看出艺术家渐渐地把各种组成部分融合了起来。早期阶段留下的问题，被后来的艺术家予以解决。这并非很困难的事。但如果我们考虑一系列不同的建筑或绘画，并通过它们追溯这些成分的结合，那么就会有些保留意见。这里，即使涉及的是同一位艺术家或建筑师，即使对那些曾为其关注点的事物持有想当然态度，并且把创作早期作品时感受到的种种暗示穷追到底，我们也不能完全肯定他对自己早期作品是否满意，也不能确定他后期作品表面上增强的融合是否为其重心的转变。如果我们追索一种类型的发展（不可能赋予此发展以单一的持续不断的目的），那种认为从早期作品发展而来的作品可以被看成取代早期的作品的假设，就变得更为可疑了。当一个目标被视为整个艺术历史发展的目的时，其可信度就完全瓦解了。

36 在关于艺术的连续性的理解上，一种将它看作对早期问题的解决，而另一种则看作对早期形式的开发或再利用，这两者之间有着关键性的区别。在这两种情况下，我们都把新的作品看作是利用了关于较早期作品的理解，实际上却创造了不同的作品。在施纳泽那里，这两者之间的混淆以下述方式显而易见：他把一个问题直接置于古希腊神庙建筑中："每当内部空间变得更为重要时，干脆不加屋顶，宛若一个露天庭院。"[9]但与此同时，他承认这样的建筑符合一种相当不同的理想："使得他们建筑的内部变得不重要的，不仅是古代世界的信仰和家庭的道德，而且还有其形式感。"[10]施纳泽所做的，就是比较后来的"解决方案"与较早的当时被认为没有能力取得这种解决方案的阶段。这就一笔带过了较早和中间阶段的各自的目的和兴趣，并且也遗漏了对这一施纳泽已经承认的事实的考虑。早先形式被利用的方式在实质性的措施上，将依赖于它们被汇集起来并为之服务的那些态度和兴趣，比如，反对古代偶

像崇拜的基督教社会。

一种形式较为质朴的目的论形式，可能会考虑到这样的情形，各种各样的稳定因素，比如柱子 [columns]、柱头 [capitals] 和柱上楣构 [entablatures]，在一种类型的发展之中（如十四行诗、奏鸣曲、盛期文艺复兴人像的构图或哥特式教堂）逐步得到了一种古典的解决方法。但是在追溯了这种类型的发展之后，它就不再考虑个别作品因其在此历史中的角色而穷尽的引人之处。类型史并非对其范围内作品的**唯一**批评性论述。但是，对于将系列个别作品视为单一进程的部分与将类型视为达到经典阶段之间的这一区别，施纳泽在1834年尚未有明确的认识。这种模棱两可，正像我们将要看到的那样，也传递给了后代作家。但是如果以历史的公平态度来看待施纳泽，可以说，在论述中世纪艺术史的巨著中，他持有的是一种形式质朴的目的论。

在讨论穹顶的拜占庭式的发展时，他把它称作“一种无与伦比的手段，完成了基督教建筑的根本任务，内部的建构，使其宽敞而有序，这是统一 37
中的多样性表现”。施纳泽在一段精彩的描述中指出了圆穹建造方式的变化（图9与10）。

> 自从穹顶被采用以来，所有的建筑细节的转变都随后涌入。直的楣构变得越来越稀少，它和柱顶融为一体，然后全然消失。当柱顶成为拱顶的承重件时，它就不得不放弃带有轻盈叶饰的科林斯式花萼的精美线条，取而代之的是坚固、笔直但乏味的立体形式，拔地而起，调和着柱子的圆形柱身和拱顶起拱处的矩形部分。[11]

施纳泽在此提供了一种分析的模式。在这种模式中，各种构成因素的相互适应是根据功能的一般意义和对秩序及综合性追求而产生的。真正具有理论意义的是，当他进行巨细无遗的历史研究时，**目的** [telos] 就变得如此广泛与普遍，以至于我们不必把每一座建筑物都视为在这个发展序列中所起的作用：它不会一下子把我们引向后期基督教建筑中穹顶的肋拱与壁柱的整合，早先

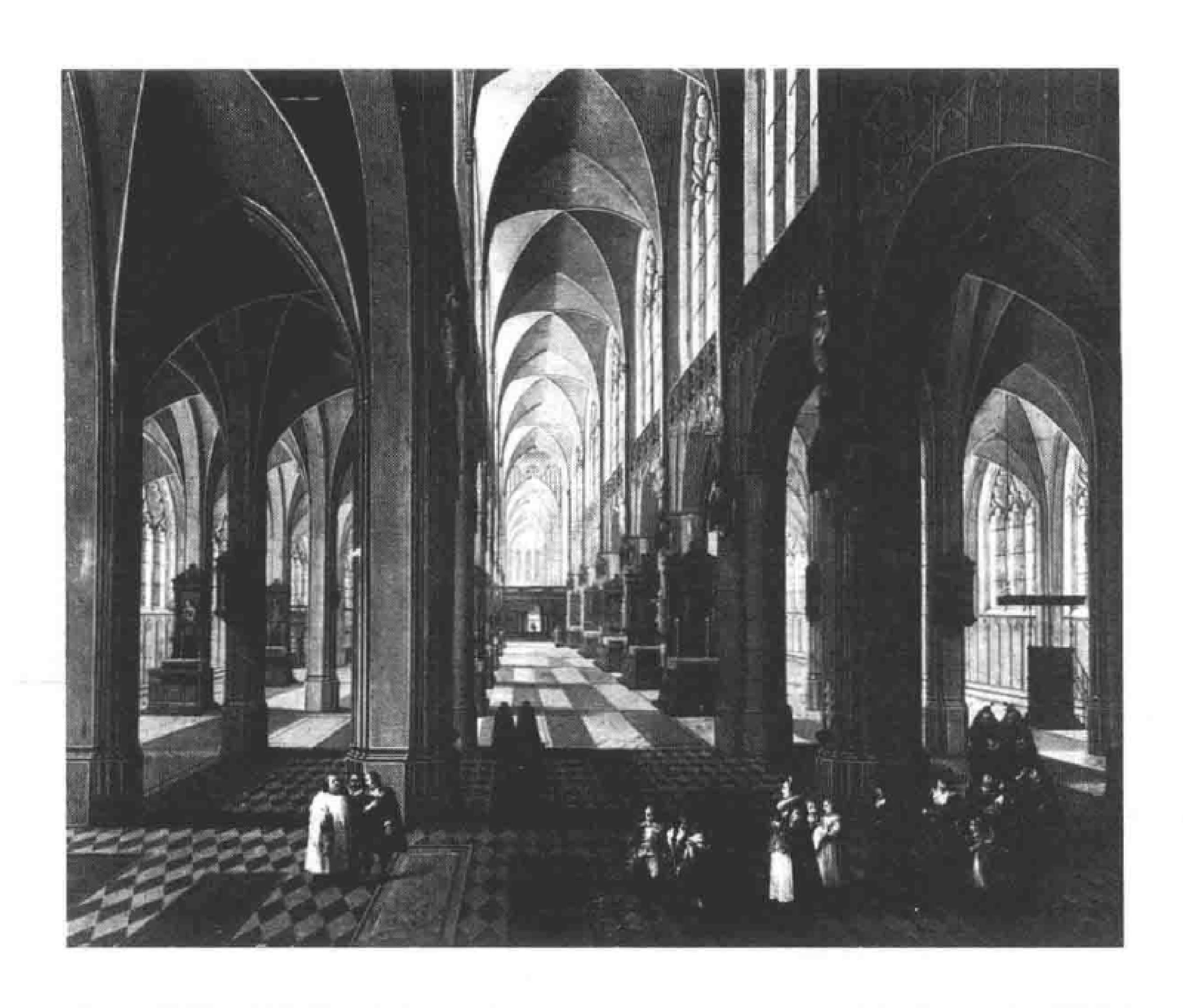


图8　彼得·尼福斯，《安特卫普大教堂》，约1640年，耶路撒冷：以色列博物馆

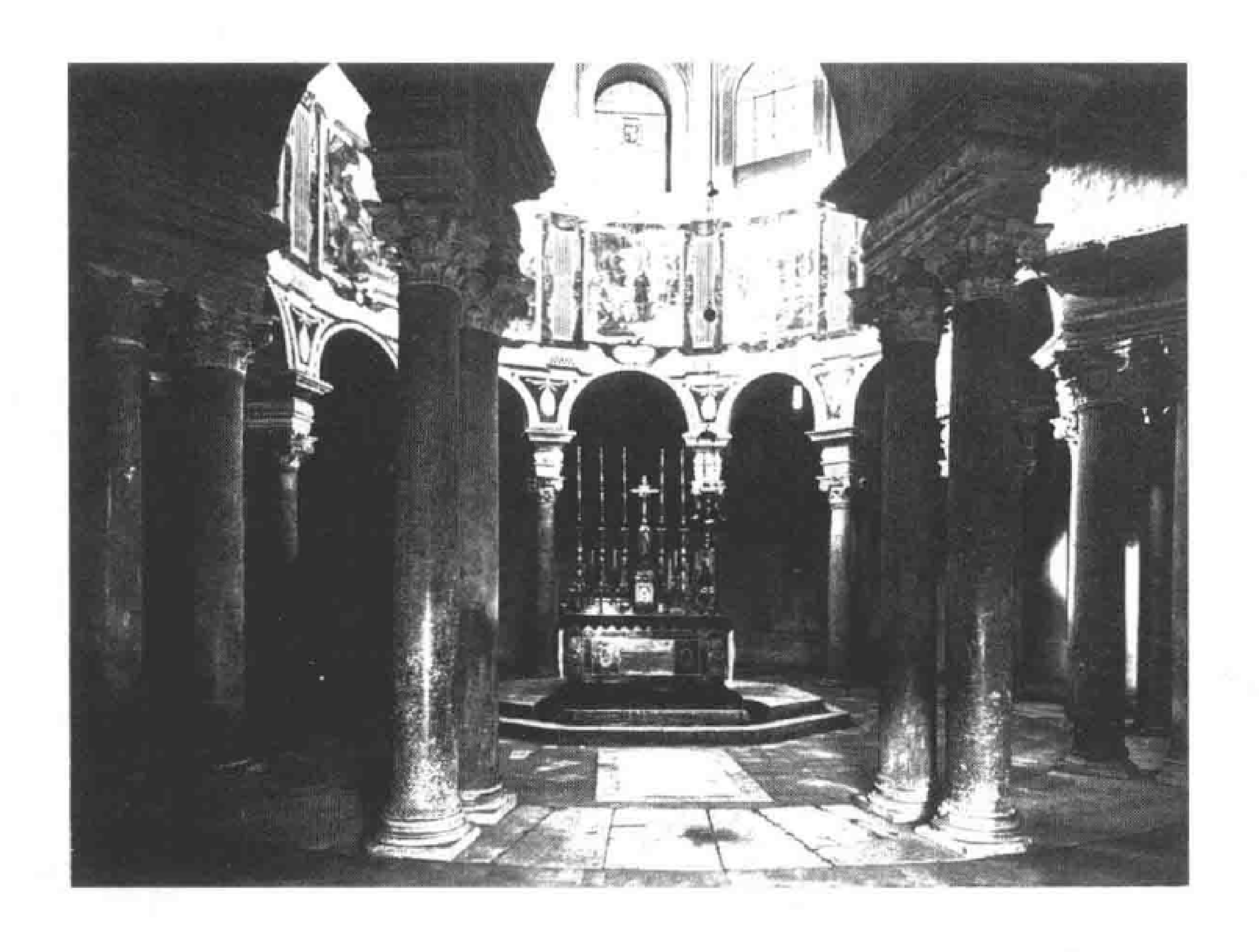


图9　圣科斯坦扎教堂，内部，罗马

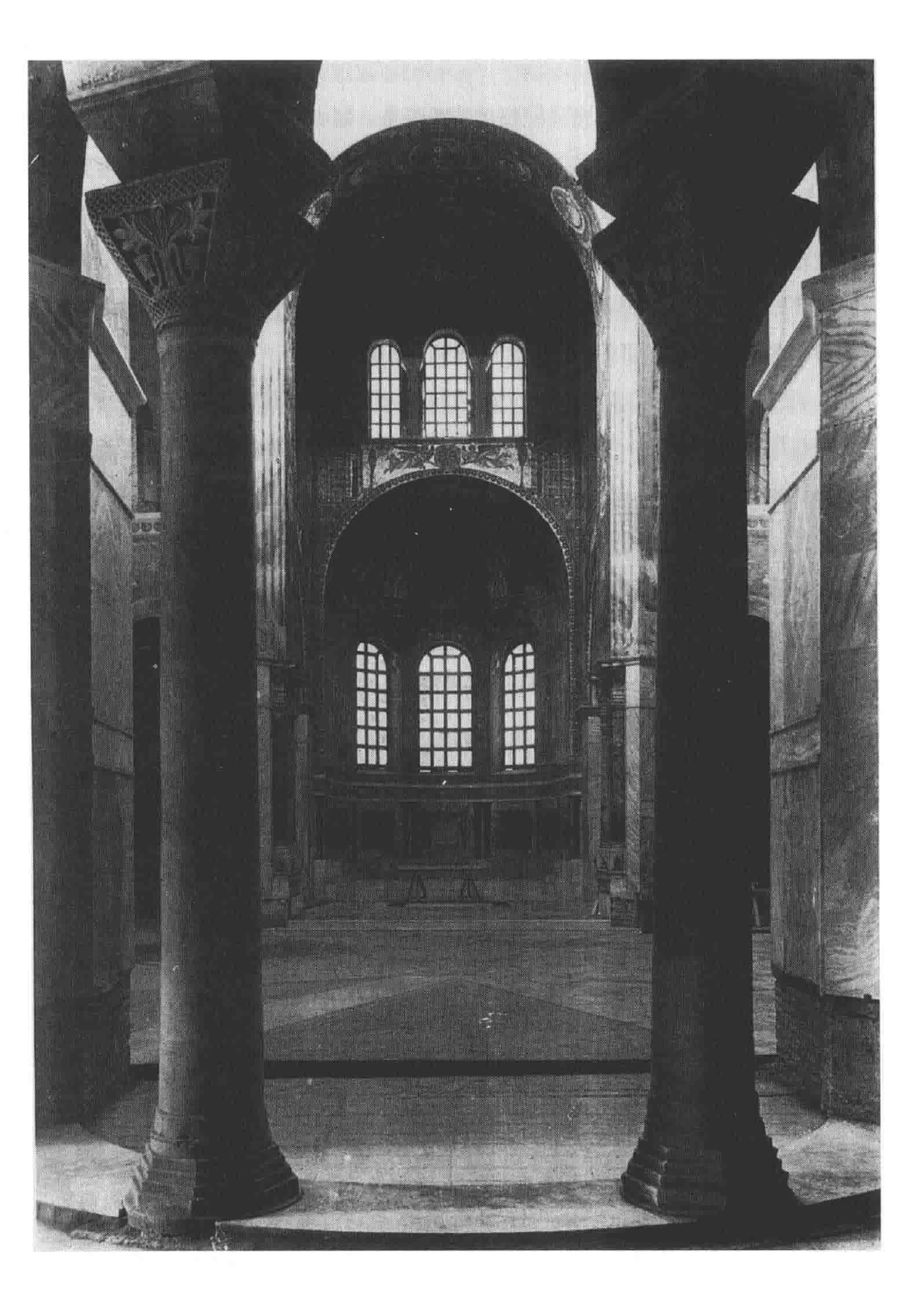


图10　圣维塔莱教堂，内部，拉韦纳

建筑中的直楣构也不再被假定为一个从开始就存在的问题。

与这种目的论艺术概念针锋相对的观点是：每一件作品都是对它来源的修正，而这种观点并不暗示该来源里所含有的任何缺陷。这第二个观点本身将会有许多变体，以后我将进行考察。这样，早先的作品就被认为给进一步的发展和完善提供了典范与启示。但是这两种观点并不像它们看起来的那样完全不同，因为甚至后者，即我们可以称为“来源和变体”的观点，也必定含有某种关于变化的目的。此外，这种问题相对较少的“来源和变体”的观点，可以使那种严格目的论式的“问题和解决”的观点具有可行性。两种表面相似的观点交织在一起，一方面是艺术家们共有的普遍目的，一件完美统一的作品的目标；另一方面则是把一件（或一类）作品与整合性理想相认同。普遍原理的发展与诸特殊母题的发展的汇合，是一个后来的理论将要求我们回顾的问题。

40 ## 三 忽视功能

依据施纳泽的说法，有能力通过往昔艺术随其转形，是使历史学家比创造该艺术的同时代的人更能充分地理解它的方式之一。这个论点因为施纳泽所说的后见之明的另一优越性得以加强。这种观点认为：那些同时代的人可能会如此关注一件作品的功能，以至于忽略了审美的特征，忽略了艺术的真正意义。施纳泽指出在建筑中尤其如此。很明显，这会使得同时代的观众不能参与到一座建筑或一幅祭坛画的原初目的之中，不能获得一个获得理解的确定有利点。后来，这一立场被明显夸大了，例如李格尔的《造型艺术的历史原理》[*Historische Grammatik der bildenden Künste*] 一书中，对目的 [Gebrauchzweck] 的实现或对观念思想 [Vorstellungszweck] 的唤起，与真正的艺术意图区分了开来。[12]

施纳泽明确地把艺术作品从它的功能和象征性的目的中解放了出来，这可以说是巩固了对其转形论点的强有力读解：我们将一件作品理解成对其先

例的修正，并且暗示了其后来者。一旦它们的视觉形式从诸语境功能和偶然意义里解脱出来，这种阐释作品的方式就会变得更加可行。因为我们纯然可以在相互的语境中看待作品，把它们看作相互之间逐步修正的结果：每一方的基本原理都可以和它在发展序列中的作用相认同。

四　具有文化自主性的艺术：对黑格尔的回应

黑格尔遗留的另一个问题是把艺术简化为只是其文化的代表而非贡献者。施纳泽对这一问题的反应，加强了上述关于艺术分离说［isolation of art］和艺术发展自主性原则［autonomous principle of development］的观念。

施纳泽坚持认为，艺术的转变并不单单依赖宗教的变迁："艺术决定事物的各种特殊状态，就如同其被这些状态限定一样。"[13] 他反对这样一种观点，比
如说仅仅根据宗教改革的禁止教堂图画来解释荷兰的室内画，因为其他种类 41
的绘画还可能存在，如表现英雄主义这一公共主题的作品。新的艺术发展来源于艺术自身之内的某些因素："在艺术自身之内，在发展的本质内肯定有一个造成变化的基由。"[14] 施纳泽认为艺术的自主性引出了这样的结果：它有自己的独立的发展轨迹，但与此同时，艺术的发展又被认为具有一种与宗教信仰发展共同的目的。也就是说施纳泽认为在艺术和宗教信仰的目标之间，存在着一种先在的和谐，但是得注意：两者对应的阶段可能并不同时，而且这两种模式的心智发展都对人类的精神发展做出了贡献。而我们却不能从一个人的绘画作品中，确切无误地推断出他的虔诚来。

从整体的态度来讲，施纳泽坚持黑格尔关于历史发展轨迹的观点："历史构造出一个不断发展的系列，在每一个阶段其本质和精神都达到更纯粹的和谐。"接着施纳泽立即修正道："艺术和宗教信仰站在人类文明的精神顶峰，但是在人类自身中它们处于身体和心灵的位置。它们互相补充但又彼此对立；如果一方太占主导地位，另一方就会受损。唯当它们在最高层次上融为一体之时，才能获得最高形式的生命。"[15] 但艺术和宗教虽然互补，其发展却是独立

的："因此他们在历史中此消彼长；一方走在前面然后停滞……有时是这一方起主导作用，有时则是另一方占主导地位……"[16]

如果把施纳泽和黑格尔的立场加以对比，前者坚持艺术在文化之中建构性作用的立场就很突出了。施纳泽仿佛业已清楚地看到黑格尔的混淆，所以他坚持精神发展的独特中心。然而，对所有后来的理论来说重要的是，他求取艺术的自主性，代价却是视之为具有相当独立的发展逻辑。具有自主性，就意味着拥有一种分离的历史。

视觉艺术在文化中起着构成作用，而不仅仅只是一种代表，黑格尔未能持此态度，原因之一就在于他的下述观念：唯当我们将艺术视为绝对理念这一事业的一个部分时，才得正解。施纳泽所做的，就是在其他单一的补充事
42 业和单线中，一再重复艺术自身那种单一的事业和发展的单线。这种认为艺术自主性需要一个分离发展史的观念，又回过头来强调了作品在历史序列中联为一体的想法。

五 批评性例子汇集

黑格尔传统中还有一个成分，与其说是理论性成分，不如说是物质性因素。黑格尔类型学中发展出了有关艺术的特殊内涵。人类内在生命与外在客体之间的对立，在施纳泽那里得到了深化，并被用来阐述人体形式与建筑的问题。施纳泽在古代的绘画中注意到人物之间缺乏相互联系：

> ……这些人物形式各自孤立，很少彼此呼应，绝大多数都是侧面或正面像。群体，当他们仅仅涉及外在行为时，经常被安排得极其优雅和精美……但是我们从未发现一个精神意义上的群体向我们清楚地显示出下面一点：通过位置、姿态和形式表现它们彼此之间的关系，通过语言和情感的相互影响，这种密切联系的内在纽带，这些个体的孤立感得到克服，并且展示出塑造了一个家族精神特征的整体，一种成员之间的共

同体，一种与他们所处环境的统一感。[17]

施纳泽此处的分析中存在着两条线索：首先观察到了某种可感的根本性差异，即存在于古代绘画（可以是浮雕）中的戏剧性特征与文艺复兴时期的绘画，特别是从凡·艾克［van Eyck］到伦勃朗的北方文艺复兴时期绘画之间的区别。但是，同基督教艺术互联性和古典时期艺术分离性之间的差别相关的是这样一种假设：这种区别乃是道德状况的体现，或是与道德状况相互联系，显示了基督教社会对抗微弱个人主义的观念和古代世界中人类关系的模式。

这种与聚合相对立的分离意味，也在施纳泽的建筑观念中得以发展。他在巴西利卡式教堂里面成排的平行柱子中看到了一种透视效果，或者说一种对于透视的暗示。他详细论述了哥特式教堂的透视观念："这些柱子非常修长，它们仿佛相依而立……使这种透视效果更富感染力。"[18]这种透视观念旨在 43
包括一种当我们走向教堂里的唱诗班时所产生的视点变化的感觉。[19]施纳泽将透视效果与统一性相联系，并进而与社会的统一性联系了起来：

这些部分具有一种间接的或独立的价值，而不是一种直接的价值。现在，不像在较早时期那样具有外在和在广泛连接的层面上的效果，而是通过它们在透视线里精神统一性的相互联系实现的内在效果。因此，基督教生活形式的基本准则在艺术中得以呈现。个体艺术都趋向绘画，在绘画中甚至单个物体也不再是坚实的，不再被并列放置，而是服务于一个更高的整一性。[20]

施纳泽采取了三个步骤：第一，他区分了相互分离、互不相连的物体和在更高的统一性中所见的事物；第二，将这一统一性和透视的统一性联系起来；第三，他将其与内在精神生活联系起来。（再者，他以自己的理论调和了建筑与绘画，尽管不是同一时代的建筑和绘画。[21]）

建筑物中的内景观念作为一个神内在性的隐喻，源于黑格尔，却在意象从中纳入了两个黑格尔未曾联系的因素：绘画中人物心理的相互作用，而这又被视为透视的一个含义（这里被视为是透过内景所见之景）。[22]

这些相互联系的图像相互巩固，变成了后来据以探究艺术的核心隐喻体。在被转化成表现内在生命的物体以后，意义及其感觉载体的简单出发点获得了极大拓展：内在的生命已经变得与建筑物的内景相一致，其成排的柱子则和基督教社会相互作用相呼应。引文的最后一个句子里回响着歌德的言论：所有的视觉艺术都努力朝向绘画发展［all the visual arts strive toward painting］。这与其说增加了施纳泽思想的内容，倒不如说更凸显了他获得自己结论的意义。

第四章

从桑佩尔到格勒

一直以来，哥特弗里德·桑佩尔被视为19世纪中期黑格尔和施纳泽传统的反对派代表人物。1834年，桑佩尔刚刚开始从事建筑研究，便卷入了一场考古学论战。他坚持认为，古典建筑和雕塑中的表面彩色装饰要比当时人们所以为的有着更多更广的运用。[1]另一个公认应归之于他的论点是：建筑是材料［material］、技术［technique］和功能［function］的产品。这似乎有些矛盾，因为他关于彩色装饰的立场使他坚信，在最为伟大的艺术门类中真正的材料和技术比当前人们所能接纳的美学趣味更加隐而不现。不过，桑佩尔从未正面提出建筑是材料、功能和技术的产品的观点。

桑佩尔和施纳泽都感觉到，我们当下对往昔艺术的理解存在着一个严重的问题。正如施纳泽曾问过：我们怎样使得往昔艺术成为当代心智生活的一部分？1834年，桑佩尔也在他的第一篇文章里，对现代城市中的仿古建筑做了简略论述。他问道：怎样才能真正从往昔中学习，而不只是愚蠢的模仿？我们怎么才能洞悉古人建造的工序？

> 我们的那些大城市如此绚烂辉煌，仿佛聚集了一切国家、所有时代的姹紫嫣红，这使得我们沉醉在这个迷人的假象中，最终忘记了我们属

> 于哪个世纪。[2]

除了对往昔艺术和当下生活之关系的关注，施纳泽和桑佩尔还有更多的共同之处。两人都在找寻阐释视觉艺术的体系方案，在《尼德兰书简》中，施纳泽明显受到黑格尔的启示，而桑佩尔则受到居维叶［Cuvier］比较解剖学的启发；不仅如此，两人还都关心对视觉作品（主要是建筑）的非字面含义的阐明，都描述了艺术传统的连续性。他们对这些问题有不同的理解，但他们的影响却都集中表现为把体系性［systematicity］、非字面意义［non-literal meaning］和发展［development］这三种因素纳入德国艺术史写作的核心位置。

45 桑佩尔和19世纪中叶发生在英格兰的关于设计的讨论之间有着重要关系。1848年他避难英伦，并在世界博览会期间卷入了与亨利·科尔爵士［Sir Henry Cole］的辩论。自1851年，他开始了重要的写作，即其巅峰之作《论风格》［*Der Stil*］(1860—1863)。

一 视觉意义

占据桑佩尔思想核心的是这样一个问题：人工制品和建筑物怎样获得其意义？或者说，如何形成其象征的暗示？对这位建筑师和设计师来说，这个问题关系到实践意义，因为如果不能把握生发出意义的真正工序，那就只有选择混乱、任意胡为或死气沉沉的单纯仿造了：

> 原动机［Urmotiven］和由之产生的诸种形式理论，首先可以描绘出一种风格理论的艺术史部分……即使一件具体作品离其源头已经很远，此原母题［Urmotiv］仍然作为作品构成的潜在主旨渗透其中，那么我们无疑会对此感到满意：原母题的价值就在于克制那些毫无意义的任性胡为，给创作以积极的引导，就此达成艺术效果的清晰和生动。新作和旧

作紧密相关，而又不仅仅停留于复制，它得到了解放，不再屈从于空洞时髦的影响。[3]

对桑佩尔来说，人工制品以几种不同的方式形成意义，其中有两种是最主要的。首先，意义来自它们被制作的方式和所服务的目标——它们不仅仅是这些因素联合作用的结果，它们还从中得到了**意义**［meaning］。让我们来看一些例子。桑佩尔从考虑最基本的步骤开始，他把这些步骤都归于织物的名下：接缝、打结、捆扎，把事物团系在一起，然后说到花环：

把素朴而看似平常的条块结合，构成系列，这是艺术最为基本的产品，是美感和通过多样性来表达统一的第一次真正闪现……[4]

这里所含的特殊意义在于，对桑佩尔而言，美的意义带有一个无法化约的特定目的，即形成秩序或结合的意义。实际上，迄今为止人们还没有提及其他目的。

但这种秩序的意义并不仅仅只是“形式”的问题或数学的关系。桑佩尔 46
花了大量时间来区别缝合成整体的方式和联合成整体的方式，前者沿着任何一边整体向里产生张力，而后者自任何一端拉伸而将事物联结。不同情况下形成的整体都有着特定的制作类型。[5]

在桑佩尔考虑技术、材料和功能的时候，不同工序中所包含的技艺的意义可能形成了桑佩尔形象化的比喻。但桑佩尔关心的并非技术，而是技术构成设计的一部分以及物体成为“自我显明的象征”的方式，这也正是我们能够被它们自身建构的方案所吸引的方式。

让我们重新回到花环这个例子，花环整合制作工序的方式不仅有着自己的利益趋向，而且它还是经由隐喻生成意义的方式：

花环也许是系列连续性的最早例子。作为一项冠冕，在各个历史阶

> 段的艺术中，花环一直保存着象征杰出人士荣耀的意义，因此总是成为对事物中优秀者的肯定和对鄙劣者的否定。在对后者的暗示中，它让叶子保持向下的姿态。[6]

举例来说，在一个绘有花环的陶器颈上，让它的叶子上下方向交替排列，暗示出液体的倒出和倒进。叶子上下方向交替的设置同样被运用在爱奥尼亚柱的柱基上，暗示出对压力的支撑。

这种从一种材料到另一种材料，从一个具体情境到另一个情境的主题转化的方式，构成了桑佩尔思想中的核心问题。建筑最为基本的形式中，他区分了壁炉［hearth］、屋顶［roof］、台面［floor］，以及切分空间的屏风［screens］。最后这一功能，他设想通过编织式栅栏或悬挂式织物的使用而实现。他认为，后来所有的墙体形式都保留了这种原初的屏风形式或空间分割的意味：

> 因为柳条工艺是最初（围体空间形式），所以后来，当轻薄的席子在坚硬的土瓦、砖石和方石堆上重新组合时，无论是实践中还是观念中，
> 47 它都保留了自身古老意义的完整性，并构成了墙体的真正实质。
>
> 编织工艺存留在墙体中，即对空间的可见分割。其后的砖石建筑固然坚固，可以达到支撑屋顶和持久耐用等目的，但对空间的分割，恰如它对上述实用性的关注……甚至在要求建立坚固砖石建筑的地方，它只是作为内在和隐藏的脚手架形式，潜身于装饰性的编织品——墙真实而合法的表象中……[7]

桑佩尔想把我们的关注拉回到最基本的技术和材料，这并非因为他考虑限制性的历史纯粹性，也不是因为他真的考虑技术或材料，而是因为他考虑传统形式以何种方式保留着早先结构形式的迹象，并加以再现。通过这种方式，坚固的砖石建筑可由原初材料的象征性表现，或至少是暗示而得以标明。他

以戈尔迪乌姆古城米达斯皇家坟墓［Royal Tomb of Midas at Gordion］的外墙为例说明问题，指出这面墙带有某种编织品的母题。墓中出土的物品确实展示出带有墙上所见图案的织物。我在此考虑的并非桑佩尔理智的准确程度，而是为了阐明他对于建筑隐喻的意义。

技术产生隐喻，这是桑佩尔概念的核心。除非材料和技术的处理能使它们的潜质显现出来，否则，它们的真正特性本身无法成为我们风格鉴赏的对象，这也是桑佩尔观点的核心。在追求必要性方面，艺术家可能成功，也可能失败，甚至可能放弃。[8]因此桑佩尔写道，在古典时期和巴比伦晚期：

> 织物并非从风格考虑上加以开发利用；人们首先只是将它视作一种材料，与其他已用材料有着同样的特点。尽管织物将这些特点表现得更突出，但它并非因自身的品质而受到赏识……这些品质可作为一种新风格的基础，因此也可用来作为编织艺术新法则的根据。[9]

这种使潜在特质或潜能得以显现的意识，也是一种装饰，尤其是身体装饰中的观念。垂环装饰物，诸如耳环和鼻环，突出了强烈的垂直感，相反却赋予身体的曲线以优美，从而带来对比的效果，譬如耳环的垂直下坠就衬托出女 48
人颈部的曲线。装饰还影响着身体的姿势：垂环饰物限制了运动；你不能让耳环或鼻环胡乱摇晃；“勇敢的印第安人戴上头饰后会更自豪地挺起胸膛”。同样，衣服既可以显示体型，又能够将它加以修饰：“他们以富于表现力的象征手法为裸露的人体着装。”[10]

这种实现［realisation］的观念，即把身体、材料或建筑结构的诸方面显现出来并赋予价值的观念，是桑佩尔思想里屡屡出现的特征。实现或赋予价值的概念从桑佩尔最初的观念里可以找到踪迹。他的儿子汉斯·桑佩尔［Hans Semper］在其撰写的一篇传记文章中引有桑佩尔1834年的一次演讲，其中说道：

造型艺术的特征在于，它不用概念而凭直觉去理解事物，并对感知而来的领悟加以表现。如此，它无须求助于理解活动，而通过那些感知就能够直接完成。[11]

这段引文，将桑佩尔的**理解**［Auffassung］概念，艺术家知觉的领悟，与鲁莫尔的理解概念，通过艺术家对题材发生的实质性转形，联系了起来。他当时刚见过鲁莫尔，两人一直保持着友谊，直至鲁莫尔去世。

建筑或衣饰的要素本身引人注目，自明的象征符号将其自身生动地呈现出来。这种象征符号并不完全是虚构的，有时甚至使用幻觉将实在之物表现得更加鲜明，譬如建筑上的精美附件。其中所具有的方式正是桑佩尔关于建筑意义之观念出发点。一旦这种实现得以发生，我们就有了一个暗示因素。比如，当建筑师使得建筑物的底层比第二层更为紧密，开口更少时，他就赋予低层以支撑高层的意义：

当你从第一层往上，在较好的砖石建筑中都会看到，结构组成中暗含的力量在层层削减。同时，这跟美和动力学的法则是相一致的。[12]

49 在几乎无所不包的传统欧洲建筑里，我们能够举例说明桑佩尔关于美和物理学、关于“内在结构”和“艺术图式”相协一致的构想。能够提供一组格外生动示例的建筑物似乎是范布勒［Vanbrugh］的塞桐·德拉菲宫［Seaton Delaval］（图11与12）：比如暗示着压力的地下室沉重的砖石建筑，主前门立柱被水平断层分割开的方式。这里，范布勒是在赋予一个具体的鼓形结构以风格上的价值。其立柱即由鼓形结构所构成。花园前方有着凹槽的爱奥尼亚式立柱上，可以隐约看到切分而成的鼓形结构，只是它们没被作为一种特征，没被赋予价值，没被处理为一个母题，也没能形成风格。此处我们可以毫不含糊地领会桑佩尔**自我启发的象征**［self-illuminating symbol］的意义：标明并突出真实的结构，吸引我们的关注。如使用桑佩尔的另一术语来描述，即美

图11　塞桐·德拉菲宫，诺森伯兰郡，主门局部

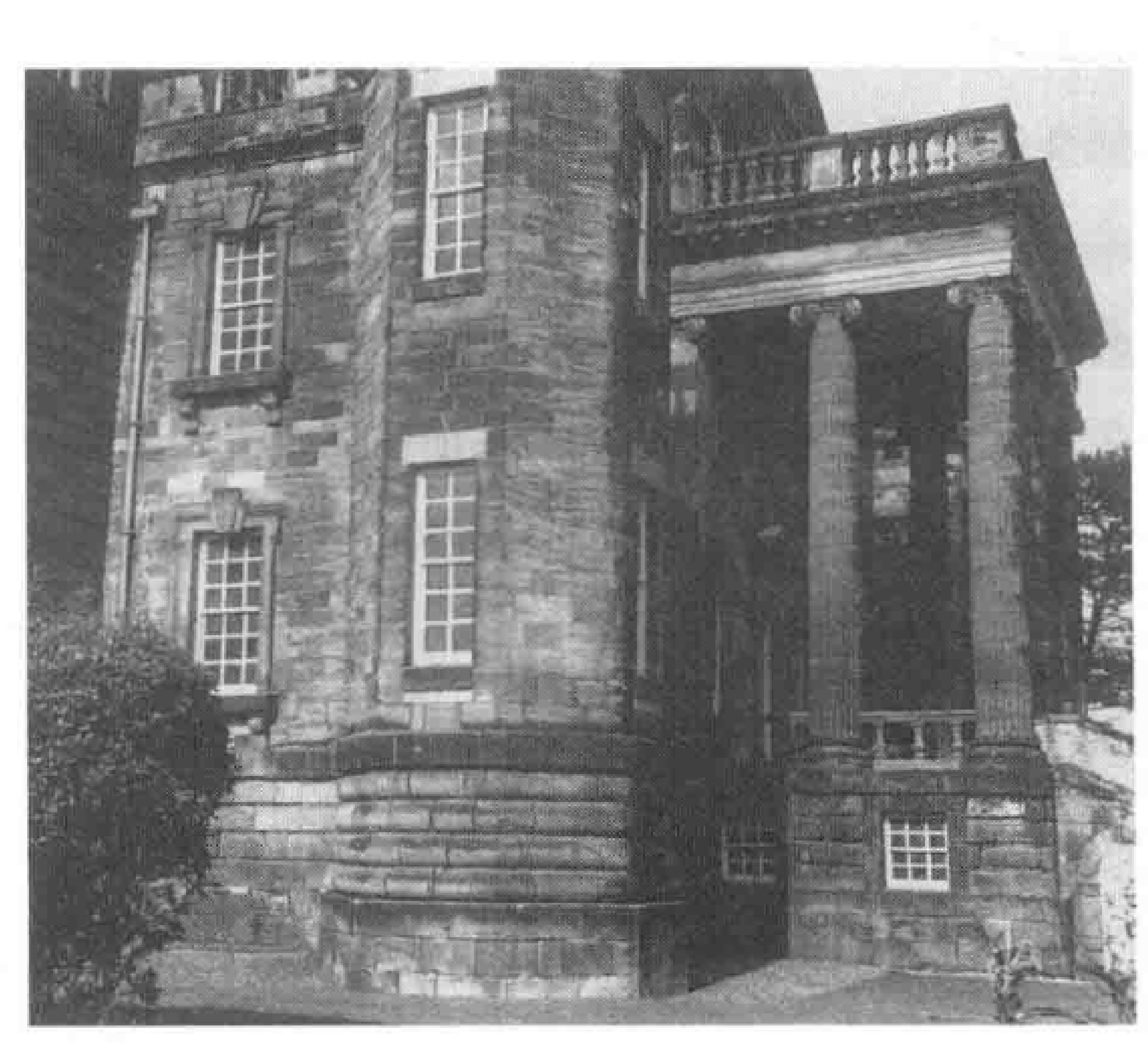


图12　塞桐·德拉菲宫，诺森伯兰郡，花园前部局部

学和结构两者图式的相互一致。

建筑师能够标明一个真实的特征，也能暗示一个虚构的特征。在“暗示”时可能会涉及对具体存在的某些方面加以伪饰，诸如在具有凹槽的爱奥尼亚式立柱掩闭的断线里，或者在一座有着中世纪窗式的砖石建筑中，用以支撑的柱廊仅仅是为了契入石层的精美雕刻效果而已。

桑佩尔发现，在雕刻艺术中，对掩饰真实存在的东西的过程更进一层。菲狄亚斯［Phidias］在创作帕特农［Parthenon］神庙三角墙的人像时，就尽可能地抹掉石头的质感，使之摆脱一切，仅存宗教和象征的意义。[13]在《论风格》的“序言”中，桑佩尔明确指出，欲将观念外化为具体的形象，“……并不绝对需要材料本身成为艺术化外现中的一个因素”[14]：

> 一边是每件艺术化产品，另一边是对艺术的所有愉悦享受，它们必有某种特定的狂欢倾向，用现代术语来表达就是，狂欢的暗光［the carnival half-light］是艺术的真正氛围。一旦形式作为一种承载意义的象征，以自足的人类创造物出现，对现实的否定就不可避免。[15]

桑佩尔对“狂欢的暗光”，亦即对真实之物与暗示之物之间交替作用的理解，如桑佩尔所命名的那样，在18世纪的术语里已被称为“艺术化外现”［artistic appearance］。而现代的表述则可能是一种阐释性视觉，寻找物象的一个特征或属性，需要感知者心灵的调适性。

51 二 虚构与功能

虚构［fiction］和实现［realisation］的观念是桑佩尔所有理论的核心，然而几乎所有关于他立场的论述都对此含混不清（其中只有施马尔索［Schmarsow］是一个可敬的例外）。某种程度上，这是李格尔作用于桑佩尔的结果[16]，是李格尔为后来的态度确立了模式。作为反对者而非肯定者，李格

尔跟桑佩尔之间的论辩影响很大。在《风格问题》中，李格尔曾指出桑佩尔本人意识到超越于材料、技巧和功能的设计观念，但桑佩尔的追随者却没能做到。不过，在后来的手稿，现在以《艺术法则》[*Künstlerische Grammatik*] 为题出版的著作中，李格尔设定了一系列范畴用以考察风格问题，在技术、材料、功能之后，还加上了两种：空间 [space] 和平面 [plane] 的范畴，以及艺术意图 [artistic intention] 的范畴。李格尔罗列最后两个范畴，并坚持"实用目的和艺术目的从一开始就相互独立"的观点。在李格尔看来，即使人们在怀着实用目的从事建造时发现了对称，也不意味着对称就不是为了满足独立于实用目的之外的内在需求。李格尔似乎并没有设想到这样的可能性：目的本身可成为艺术之物的意义与内容。

其后，韦措尔特 [Waetzoldt] 在《德国艺术史家》[*Deutsche Kunsthistoriker*] 中撰写了关于桑佩尔的一章，比较之下，李格尔的批评观念显得有些粗率了。"直觉、想象、形式幻想，这些是全部技术条件和活动的理由，但它们真正的重要性没有得到应有的重视。"韦措尔特接着写道："认为功能、材料和技术这些因素肯定是创造性的，(就桑佩尔而言) 这是一个错误。"[17] 事实上，正如我们所看到的，桑佩尔一直坚持技术的必要性必须伴随着自由，并认为只有当设计者或工匠对功能、技术、材料做出反思、评估或赋予它们隐喻或类比的力量时，它们才可以被视为是创造性的。当韦措尔特阐述自己同桑佩尔相对立的立场，认为艺术最主要的是"感觉的一种特殊形式"时，桑佩尔的追随者们很可能会转而说，这正是感觉的特殊形式。这种形式可以是对妇女颈部曲线的敏感，或是艺术家能够在日常经验的混乱中形成的秩序感，以及使 52
得艺术作品更精致和丰富的隐喻层次与意义转换。

对桑佩尔的这种批评，未能做出下列区别：**产品的因果条件**（技术、材料、功能）和通过对条件反思与引申获得的意义，即利用条件从事创造和阐释的自由之间的区分。而这种区别是桑佩尔所有著作的基础。桑佩尔的批评者们过度陷入了这样的一种信念：在作品的材料因素与条件和艺术想象之间，在心智自由和自然需求之间，是绝对对立或水火不相容的。由于未能克服二

分法，所以桑佩尔的思想在大部分德语艺术史学的语境里，表面上似乎看来难以理解。

把桑佩尔说成是功能主义者也有同样问题，这是将想象力和材料条件之间的重要区分弃之不顾。因此奎采［Quitzsch］在许多方面对桑佩尔的思想有着极为敏锐的分析，他曾写道：

> （桑佩尔跟黑格尔立场的）对立使他艺术理论的特点一目了然……从他的机械唯物主义的根本立场上来看，认为艺术形式和自然形式之间有某种联系似乎是正确的……但是他没有看到活跃的艺术一方。这种机械论的观念如出一辙地表现在他关于基本（建造）形式的信条里。[18]

根据奎采的观点，桑佩尔没能理解正是通过人类活动改变材料的方式，艺术中的美才得以显现。如果奎采不是处于同李格尔、韦措尔特一样的思想魔力之下，就很难理解他也会这样说。

三　历史连续性

> 艺术有其特殊的语言，存在于形式的类型和象征里，随着历史上的文化变迁，它们以最为多变的方式嬗变着，如同语言现象一样。通过这种方式，艺术使自身变得可以理解，并使得无数变体得以流行。跟语言
> 53 学的最新研究一样，我们的目标是追随词语在几个世纪流逝里的变迁，揭示人类不同语言形式的共有构成因素，把它们带回到一个或多个出发点。在那里，它们将在一种共同的原形式［Urform］里相遇……在艺术考察领域，这种类似的计划是合情合理的。[19]

桑佩尔并不认为，对一个母题的重新使用能够传达出它以前的所有内涵。他

认为我们需要思考，什么样的内涵业已获得传达，以便我们能把自己所理解的一切条理清晰地予以表述。例如，观察到“自法老王时代为止的所有埃及坟墓，都表现出**原形式**的痕迹。正是这些痕迹构成了他们的基础，即覆盖着装饰编织品的墙体”[20]。古希腊人的泥盘带有亚述人金属碟子的形式，而后者又可以回溯到一个共同的基础：亚细亚陶器的形式。[21]用链条悬挂的香炉这一母题，就被吸收到凸肚窗的挡板和哥特式壁龛的罩盖之中。桑佩尔承认，当古希腊人失去植物装饰的神秘意味并从中发展出一种形式美时，可能会导致意义的流失。[22]改变的环境限制了从原型中转接过来的成分。“一如良好的感觉，良好的趣味意味着把相关的和能被整合的成分采纳到你正在做的东西上去。如果它们只会搞乱你的作品，那么哪怕是你的原型中最为动人的特征也必须放弃。”[23]

一方面，桑佩尔坚持认为通过返回到**原形式**或**原母题**，设计才能被理解。另一方面，他又坚持旧意义在新语境下会逐渐退失。这两者之间存在着一定的张力。因为如果旧的含义或意义退失，新的含义获得呈现，那么需要多少旧意义才能够使得作品被理解？艺术家要传达多少内涵才不至于无法理解或显得模糊不清？显然，桑佩尔并不相信，任何时候都有着一个严格的正确性定则。其实他要指明的是，建筑和设计的可理解性与才智机巧要求设计者对自己所采用的形式、作品所发挥功能的恰当性或合适性保持敏感。建筑师的立场同语言使用者一样，根据自己的理解而采用适当的词汇和句法。因此，桑佩尔论述了传达各种母题内涵的无意识传统。[24]往昔的演说家不都是哲学家，往昔的诗人们也不是清楚图像原义的人类学家，他没有假定所有的设计者和 54
建筑师都是考古学者。（“古希腊人的想象只可能在那消亡多时的、逐渐衰退的环境，以及陌生的传入母题［import motifs］的腐土之上存在，它的原义已经无从知晓。”[25]）

桑佩尔急切地回溯至**原母题**，这是在19世纪中期特殊形势里所形成的一个关注点。那时，各种风格可以随意采用，技术设备使得切割花岗岩如同切割干酪，设计师和工匠形成了行业上的分离，这一切导致人们必须思考特殊

材料和要求（如皮革的精细加工对平台设计提出的要求）下的风格潜能。人的双手在处理某种特定材料时有着自发性和自由感，而这种对材料的敏感是它们不可分割的一部分。

在桑佩尔看来，风格或设计的**原形式**概念是诸多因素互动作用的问题，它们并非有着绝对的关系。桑佩尔关于基本类型学的描述有着显而易见的灵活性。人工制品分为四种主要类属，母题也可由之界定。第一种是**织物**［textiles］，主要通过编织、缝缀和打结而制成，但可以扩展到意指各种覆盖物，如一件塑像的木头内核外的金属覆盖层，或者瓷砖表面的镶嵌装饰，这些都有着他所认为的织物覆盖意味。第二种是**陶器**［pottery］，是由一干燥就变硬的柔软材料捏塑而成。主要的人工陶器制品是盛装液体的黏土容器，也可以扩展到不同种类的物件，扩展到像玻璃和金属这样的材料。第三种是**木器**［carpentry］，其中由木材制成的坚实家具最为典型，它们可以移动而非永远附着于地面。第四种是**墙体结构**［construction of walls］，通过石头间的相互压力联结而成，与木器制品不同，它们附着于特定的地面，位置永久固定。这些基本类属结合了材料和功能，但桑佩尔没有意识到这种结合的生硬性。“艺术和工业的大多数产品具有混合的特点，跟上述四个族系中的一种以上有着关系，”在现存于维多利亚和艾伯特博物馆的一份手稿里，桑佩尔用英语写道，“甚至材料问题都是次要的。”[26]

55 **原母题**是跟材料相关的产物，但能够被采用到一种新的功能和新的材料之中。基本性的工作方式和对材料的分类，这种观念可以用于克服在各类人工制品之间所做的习惯性划分，还可以用于指明它们所用的基本形式词汇。桑佩尔的系统分类设计是为了说明各类人工制品的连续性和变异性。在谈到某个博物馆的计划时，他说：“允许学生们从事物的相似和相异之中理解它们。”

桑佩尔关于艺术发展的观点与施纳泽恰恰相反，这与他们对于意义的看法分歧正相一致：桑佩尔是从**母题**的方面来考虑意义或内涵的，但不像施纳泽那样阐述在母题中显示的一般态度。桑佩尔所谓的意义，吸收了施纳泽所

排斥的技巧和目的观念。对桑佩尔来说，人工的意义涉及对往昔的利用。因而，了解什么母题曾经被利用过，到底是什么在一件新作品里被重新结合或异变，这也是正确理解艺术的一部分。不过，桑佩尔没做任何预设，他不认为作品的重要性是由它在一个发展序列里的角色所决定，也不认为早先作品有着为后来作品所解决的问题。每件作品有一个独立的规划，不管它可能怎样引入往昔的用法或部分地受其支配。艺术史的连续性是母题［motifs］、词汇［vocabulary］和视觉形式的语言［the language of visual forms］的连续性，它不是单一事业的连续体。

桑佩尔派观点所面临的巨大压力，首先，要求艺术家必须重新思考而不仅仅是复制，在适应改变了的环境之外，为历史变化提供一个可选择的动机。其次，要对这样一种风格做出描述，它不只是一系列的母题或处理特定材料的模式。在特定艺术中，它还显示出母题在一种风格中互联的状态。这些将是下一代批评的史家要处理的问题。

四　风格的母题理论和变化的动机

阿道夫・格勒是在历史转形和母题相互关联两个问题上提出非目的论思想的艺术史家。跟桑佩尔一样，格勒把建筑师理解为在新语境中使用新材料，从而进行对母题的占有、再利用和转形。桑佩尔关注的焦点在于建筑形式的 56
来源和对这些形式的重新理解。格勒却不同，他感兴趣的是转形那些早先设计和形式的基本动机，以及在转形之时心灵获得满足的本性。

19世纪80年代，格勒曾在文章中指出，他发现很多建筑师对一座建筑的功能部分进行精细加工是出于美学的目的，只是为了迎合观看。他认为，最基本的建筑形式已经包括在对秩序的要求中，建筑师能够响应这种要求而精工细作。我们对秩序的寻求是先天的。最初的建筑把基本的功能部分做得很精致，如一排支撑用的桩子或屋顶木结构。而随着历史上建筑的发展，它日

渐成为一种修正和重新结合早期建筑要素的事情。一般而言，唯有往昔的建筑形式、建筑所用的语言才能够使建筑师形成全新的形式。建筑师不能够跨出自己的传统，如同一个小孩子不能突然说出自己从未听过的语言。[27]

建筑母题因在其意义里传达出先前建筑上的惯用手法而显得重要。[28]但是格勒的关注点同桑佩尔不同，他较少关注特定母题的来源或传播，而更多关注这些母题的整合，关注我们对业已确立的秩序之不安：

> 所有形式美都一方面是即时的，一方面是许多法则（诸如线条、圆、韵律的变化等）产生的连续观念。肉眼在一个结构中摄取越多，它的占有就越丰富。我们对无意义形式的愉悦情感，最主要和最重要的根据恰恰就在于此。在这些形式中，意识捕捉到大范围的此类规则。[29]

格勒引证了哥特式建筑利用平行的例子。心灵能够统摄最大范围的可能秩序，这种观念的表达直接来源于赫尔巴特的心理学。[30]

根据赫尔巴特的观点，心灵设法统一向它呈现的各种分散状态，发现基
57 本的模式或它们之间的相互关系，同时，将新的体验吸收到由过去体验所设立的期望格局。在赫尔巴特看来，我们努力统一着当下存在的特征，统一着跟我们早先体验一起出现的体验。正如来源于过去体验的模式，可能提供联结了一组当前感知特征的方式。正如听到一些音符，我们是把它们听成能由心灵调配完全的熟悉曲调的一部分。一旦新体验促使先前熟悉的却不相关的体验或关系联结起来，就会让我们感到心满意足。格勒写道："经由分散观念的共同成分，无数过去记忆里的图像，朝着心灵纷至沓来，给人心满意足的体会，就像与我们记忆相连的悦耳谐音一般。"[31]格勒所举的例子来自桑佩尔，那圣维塔莱教堂［San Vitale］中半圆拱窗户的联结方式（图10）。两个边拱从开口间的柱子起拱，但窗拱的侧面支撑不是圆柱，而是同它们所置身的更大拱形的支撑相一致。[32]

格勒关于建筑母题及其转形的理论构想，把赫尔巴特的心灵统觉活动［Herbart's conception of the unifying activity of the mind］跟桑佩尔式的母题传播概念［Semperian conception of the transmission of motifs］结合起来。对格勒而言，建筑母题成了赫尔巴特“诸观念”的特例。这些观念处于相互抑制和融合的关系中。我们的“观念”即心灵面对的形式，可以是处于彼此冲突而不只是和谐状态中，而我们面对的东西可能抵制整合，与我们的期望相冲突。这是格勒理论的一个关键点：

> 音乐中完美和音的出现，是古希腊人无暇之美的本质所在。他们发现，三度和音是不可用的，后来的年代则与此相反，深感对于不完全和音甚至不和谐音的需要。（建筑的）秩序也由此而来。[33]

格勒理论的范例是巴洛克艺术和文艺复兴艺术的对立。他的著作和沃尔夫林的《文艺复兴和巴洛克》同时出版于1888年。他更早的表述发表于1887年，沃尔夫林阅读过，并在《文艺复兴和巴洛克》的一个注释里做过不屑的评论。[34]不过，在《古典艺术》里，沃尔夫林谈到眼睛的摄取能力越强，它就要求获得更多。1909年，沃尔夫林正在写作《美术史的基本概念》，在同年的一则评论里，他写道： 58

> 眼睛乐于克服困难。人必须为它设置可以完成的任务，这没错，但是艺术的整个历史证明，今天的清晰在明天就是烦乱。视觉艺术很少能够免除局部的形式晦涩或视觉混乱，就好像音乐很少能够消除不和谐音和中断的节奏一样……[35]

在19世纪最后的25年里，这种母题理论的动态变体论日渐成为一种对艺术史思考的关键修正，成为一种新心理主义的重要环节。

格勒把桑佩尔的理论核心转换为对秩序的寻求，追求更为丰富的精细性，以及在感知上增加的难度。这种对新颖性与更为精细的追求，是古典修辞学理论的一个典型主题，曾在阿尔贝蒂那里重现。[36]然而在后来的艺术史中却具有了新的意味：对变异问题的兴趣，从单个作品内部的多样性转变为作品以什么方式可以被看作它前代作品的变异。

第二部分

绪　论

第二代批评的史家活跃在19世纪末和20世纪的前25年间，他们对待往昔艺术、对艺术与心灵自由关系的态度上都有了变化。这个变化结果同接受早期写作者的遗产有一定关系。

一　阐释性视象

这份遗产最重要和最显著的特征在于，它以连续不断的方式提供了“阐释性视象”[interpretative vision]的例子。史学家们通过对艺术家作品中视觉运用的追踪探索，使得艺术中的心灵自由得以彰显。因为艺术是这样一种方式：通过单纯的材料，即受支配素材和作品物理素材意义上的材料，被包含于心灵的创造之中。这构成了批评性著作的核心问题。显然，“阐释性视象”必定是我们考察过的所有著作的组成部分，但现在它和感知分析及感知向可见形式的投射方式的关系更为紧密。

黑格尔模式是早期讨论的第一种阐释性视象模式。他认为自我意识由我们感知一个艺术对象所含意义或趣味的方式所构成。这仍然和康德关于审美判断的立场相似。对康德来说，心灵对其自身活动的自我意识，就是审美判

断的内容。黑格尔极大地丰富了心灵和对象之间自反关系［reflexive relation］所可能采取的种种形式：我们有时遭遇这样的对象，它反抗我们寻找它的意义，此时该客体的外在形式不愿充当心灵生活的载体；也有时候，对象将自身呈现为心灵生活的自然显现。接着，在下一个历史阶段，我们就有了作品的物理性呈现：它不能充分地传达它所暗示的完整意义。其后，李格尔与潘
62 诺夫斯基将详细阐述客观对象呈现于我们感知的不同方式。但是对它们的详细阐述需要更为具体的心理学观察。以下两者之间存在典型的对比：一方面是各种形式的呈现，它们看起来自给自足，受制于坚硬的轮廓，非透视性并几乎不需要我们的想象投射；另一方面则是暗示性的形式，它们激起我们的想象性投射，使我们高度意识到自己的阐释作用。这种种感知的自我意识与黑格尔主义者有相当直接的一致性，其变化在于走向了更为专门的心理学描述。

第二种阐释性视觉的观念在相当程度上来自赫尔巴特和桑佩尔。通过这种方式，艺术家可以展现和突出材料的某些方面，或者掩盖其真实特征以暗示其他。这种主要关联建筑来考虑的对材料的“评价”，随后就被用于绘画分析。从建筑中的秩序感到绘画结构显现的过渡，是区别早期和晚期批评的史家的一个主要因素。

二　绘画问题

建筑的历史有着明显优势，尤其是在古典和中世纪的各种风格中，它拥有一系列著名的建筑界人士和书信文献。你可以在一些精致柱墩的形态学融合中，考察一根古典时期的圆柱。然而绘画，却总是更为困难。歌德可以向没入门的外行评论道，雕刻家以不同的方式进行浅浮雕、深浮雕以及圆雕，或者说，如果莱奥纳多·达·芬奇［Leonardo da Vinci］《最后的晚餐》［*Last Supper*］中的人物一旦起身就再也难以找到充裕的位置坐下，歌德关于构图的描述，也仅限于姿势［gesture］和分组［grouping］。[1] 19世纪晚期和20世纪



图13　鲁本斯，《猎狮》，约1617年，慕尼黑：老绘画陈列馆

早期的批评性写作者首先发现的是，一种展示非文字秩序的方式，通过这种方式，被刻画的人物可以在构图中进行重构：以一种更具有连续性的方式，而不仅仅只是关于视觉效果的偶然性隐喻。

64 也许，在下一代的批评的史家里，关于绘画探讨的问题可能表达得更为清楚，看一下布克哈特的晚期著作就知道了。布克哈特在19世纪的最后十年中去世，当时绘画的"新批评"尚未崛起。他称鲁本斯的《屠杀无辜者》[*Massacre of the Innocents*] 是"证明隐蔽的对称和含蓄的均衡的最有力作品之一"。该评论旨在克服一种单纯文字的意义，然后是对《猎狮》[*Lion Hunt*] 更为具体的论述，与我们心灵深处的理解形成共鸣（图13）。评论是这样开始的："慕尼黑的《猎狮》，七个人、四匹马和两头狮子……构成了一个难以置信的瞬间。"[2]读完这句话之前，我们就不得不停下来，因为布克哈特正在迫使我们接受重任，将整个统一的画面详细地牢牢记住，要求我们不能让自己遗漏压缩在构图中的各个组成部分。

在布克哈特关于《背负十字架》[*Carrying the Cross*] 的论述中（图14），隐藏的对称观念获得暗示，而没有成为一个焦点：

> 动作的力度非常巨大，充满悲剧地同一种强烈的激情融为一体。此时鲁本斯已经将情绪推向高峰，手法绝对独创：这就是布鲁塞尔博物馆中的伟大的《背负十字架》……众所周知，作品含有四个阶段……每一个阶段的情节都更单纯，更强烈，更恐怖。观众成为忍受漫长痛苦的一分子，众人爬上一个斜坡和狭窄山路，背对着我们，但是以这种方式，主要人物形象转身并面向前方。只有在最后最成熟的版本中，圣维罗妮卡 [St Veronica] 这位带着他们孩子的耶路撒冷妇人，以及一个举起十字架的士兵，都聚拢在昏倒的耶稣周围，在画面中间构成了几乎对称的光团……
>
> 正像那些著名的15世纪的佛兰德斯 [Flemish] 前辈一样，没有能力逃避这些恐怖，当鲁本斯被委以重任为殉难的圣徒塑造形象之时，也不



图14　鲁本斯，《背负十字架》，约1634年，布鲁塞尔博物馆

> 能规避这些惊骇……[3]

从某个方面而言，布克哈特这些评论的特点在于确凿地形成有鼓动性的描述，以引导我们将整个画面牢记于心。尽管鼓动性很强，我们却还是几乎不能以它为模式，提出观看绘画时随时可用的更为一般性的方法，使我们不至于陷入单薄的文字性和文学性中的一般性方法。

66 这种预设 [preparedness]，这种绘画素材如何悬置于自身韵律或语法内的方式，一种一方面是艺术家的材料而另一方面是被表现的主题，两者相互作用产生自身独有秩序的方式，其意义乃是由阿道夫·希尔德勃兰特最先提出的批评性模式发展而来。在1893年的《造型艺术中的形式问题》一书中，希尔德勃兰特分析了古典浅浮雕何以能够提供充分的暗示以表现人物，与此同时，又能够在与石头表面平行的平面上保持其形式（图15）。这种存在于艺术家的材料与主题之间的相互作用，是参考绘画行为而来。比方说，沃尔夫林在考虑线描 [linear] 和平面 [planimetric] 风格的区别时提出：线条用以展现客体对象绵延的边缘线及它们的决定性形式，这些决定性形式的布局平行于画平面；与之相反的是涂绘 [painterly] 风格：色调的团块被用来暗示对象，前景和背景间的关系得到强调。但是希尔德勃兰特分析的影响力比这些细节显示得更深远：它致力于引入一种方法，以消除存在于主题和表现材料之间的范畴界限。

此处应当提及阐释性视觉的第三个内容。除非附带提及，我们在后面章节中将对此不做专门探讨。无须更多的细节分析，再现不同模式间存在的差异可被视为对世界特定态度的表达或回应。这一点出现在黑格尔和施纳泽那里，而且正是这种对阐释性视象的看法，反复出现在以下观点中：基督教地下墓穴中的绘画显示出对身体和自然关注的日益微弱，而热衷于超验性视像。[4]这种看待艺术风格差异的方式，将出现在我们讨论批评性写作者的思考中，但总是作为更为严格批评性的一个部分：不只是将风格仅仅视为诸如此类态度的自然对应物。在其简单的形式中，风格作为对世界历史各个阶段的一种

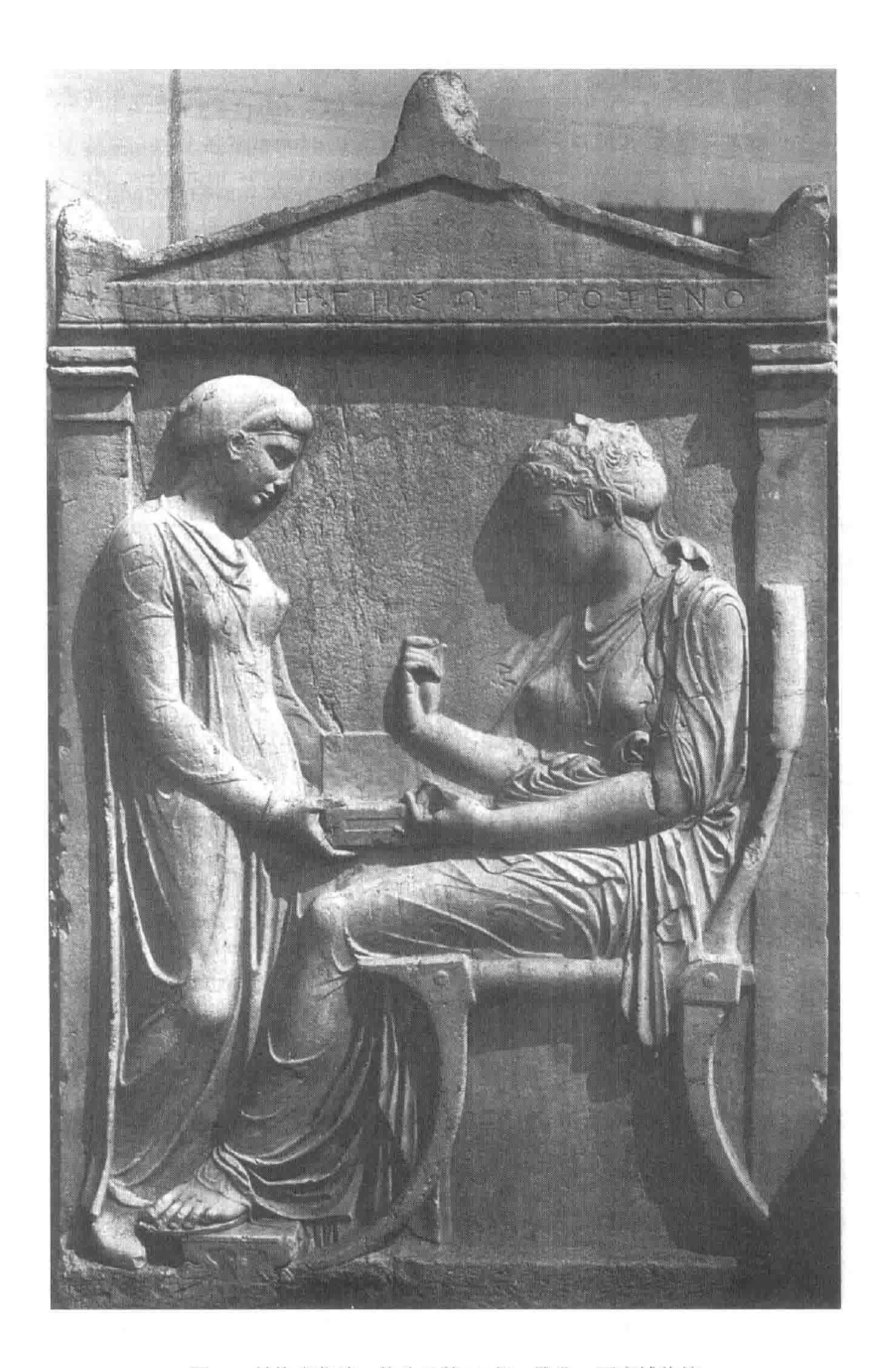


图15　赫格索墓碑，约公元前400年，雅典：国家博物馆

表达，业已得到广泛的关注。

68 三 艺术的自我转形

对于阐释性视象的观念，我们现在必须赋予它来自早期批评的史家遗产第二部分的内涵。对往昔艺术的理解被设想为对其发展的因果关系的理解。艺术意图与自由的观念被构想为如下方式：通过这种方式，每个艺术家或艺术风格都改变了一些先辈的作品或风格。这里你不难发现，一方面是施纳泽的影响，另一方面则是赫尔巴特和黑格尔的影响，两者相得益彰。往昔作品所表现的“材料”，为适应新的作品而有所转形，而且通过与往昔艺术的联系，新材料被吸收和构造。由于把建筑视为艺术典范，以及把赫尔巴特的心理学理论当作心智生活的一种模式，使得这样一种态度持续发展。

将艺术品看作一部“转形史”的一部分来进行考察的设想，伴随着我们已经遇到的两个问题：其一，我们如何理解艺术发展同周围环境的关系；其二，个体作品的意义和它们参与其中的转形之间是何种关系。

艺术自我转形的观念暗示了历史性复活以及艺术与自由之间关系这两个问题。但现在因各种原因只得做简单论说，关于复活的问题只得暂且搁置。

四 同往昔之间变化了的关系

我们对于往昔复活之迫切感的丧失，在某种程度上是源于对以下问题的关注：人类心理中被认为不变的因素是什么？如果人类心灵在基本特征上是稳定的，且这些特征和艺术品的构造与意义有关，那么各种各样往昔的艺术就可以被看作对心灵潜在特征的修正，艺术的发展则成为潜在特征自由运作的证明。

但还有另外一个因素，它仿佛已经改变了对于往昔复活的焦虑程度。这
69 是一个非常突出的新问题：对当代现实主义的不安。这种现实主义包括绘画

中逸事主题的现实主义，然后就是印象主义的现实主义。举例来说，在布克哈特看来，在此情境中的往昔艺术并非像当前艺术一样几乎是个异端。

正如我们所见，布克哈特做了一番对比：一边是玛丽·德·美第奇［Marie de Medici］时期鲁本斯生活圈子的宏大与自由，另一边则是谨小慎微的逸事派［anecdotalism］。假如19世纪末给鲁本斯这么一个任务，他也会画成逸事派风格。[5]在对肖像画法历史的研究中，布克哈特指出，伤感的道德化将家庭的群体肖像简化成了18世纪法国一种琐碎繁杂的混乱；当时的法国正处于狄德罗［Diderot］与卢梭［Rousseau］的影响之下。布克哈特评论道："在另一个时代，委拉斯奎兹［Velázquez］的《宫娥》［*Las Meninas*］何其精彩地展现了恰到好处的节制。"[6]在《世界史思考集》［*Reflections on World History*］中，他又写道："风格，是指曾经实现的完美程度保留在跟流行趣味的对立之中。"显然，那种风格，即是他在往昔艺术中所曾见过的风格。[7]

希尔德勃兰特在《造型艺术中的形式问题》中写道：

> 我们这个科学时代的特点是，一件真实的艺术作品并没有超越模仿性的成分。建筑的成分要么十分稀缺，要么就是借助于一种纯粹外在，对布局或多或少的鉴赏意识而获得充实。[8]

在这两者的影响之下，沃尔夫林在《古典艺术》的导言中写道：

> ……现代北方人看到像《雅典学院》这样的作品……由于全然没有准备，他的困惑是自然的。他暗自奇怪，难以理解为什么拉斐尔不愿意画罗马的鲜花市场，不愿意画农户在星期天早晨来到蒙塔纳拉广场［Piazza Montanara］刮脸时的生动情景。我们不该责备这位观者。经典作品着手解决的是种种形式上的问题，而它们存在于现代艺术趣味之外……[9]

这些形式问题，属于为希尔德勃兰特所认同的那一种。

李格尔也许对当代艺术较少怀有敌意。尽管如此，他却像维克霍夫［Wickhoff］那样急忙去抵制某些人，认为他们将时髦的印象主义者趣味投射到古典时期艺术中，或者17世纪艺术中那种优美气氛及具有暗示性的种种品格上。[10]康拉德·菲德勒［Konrad Fielder］的影响可回溯至希尔德勃兰特、
70 沃尔夫林和李格尔，他在1881年发表的论文《论现代自然主义与艺术真理》［"Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit"］中写道，19世纪早期的自然主义，库尔贝［Courbet］和福楼拜［Flaubert］的自然主义，曾经打碎了学院派陈规老套的束缚，现已变得琐碎不堪，并吞噬了当代艺术的生命。[11]

这种视往昔艺术为典范的乞灵行为并不新鲜。它曾一直都出现在桑佩尔和施纳泽的论点中。业已改变的观点是：往昔艺术比当前艺术更为真实。由此方式将往昔艺术吸收到当前生活中的问题被搁置了。其角色成为：它曾是艺术。

源自早期批评的史家遗产的最后一个特征在于，它为下一代提供了一个选择：一方面是构造一个阐释体系，另一方面则是鲁莫尔所要求的历史细节的特殊性。这种强烈的对比将使李格尔、沃尔夫林和瓦尔堡较施纳泽或桑佩尔都更为果断，因为这关系到他们从事的是何种性质的事业。他们将自己的工作视为同考古学与语言学的一种对比，或者把它解释为从档案中恢复被遗忘之音的工作。[12]

第五章

李格尔

阿洛伊斯·李格尔在维也纳工艺美术博物馆工作时，开始了自己的艺术史家生涯。他早年的论文中有对东方地毯和中世纪早期手稿的研究。在他所受的教育中有两个方面与他对工艺美术和图案的思考产生了较为广泛的共鸣，即赫尔巴特学派代表人物罗伯特·齐默尔曼［Robert Zimmermann］曾教授他哲学心理学，而马克斯·比迪格［Max Büdiger］则教授他历史。后者设想了关于世界历史的一般体系，而赫尔巴特的影响更为重要。李格尔对艺术的形式主义分析总保留着世界史的弦外之音，但若把注意力仅集中于此，就会忽视其著作中一切现在看来富有意义的东西。[1]

1893年，李格尔出版了《风格问题》一书。较之后来的著作，此书的论点虽然极其简单，但隐含着一个他从未放弃的基本观念：我们最初把艺术理解成对自然的转形，然后理解成它根据严格的艺术目的而进行的来自内部的自身转形。

在李格尔的《风格问题》里，风格问题即装饰问题。李格尔不是在对自然的模仿或对象征的运用中，而是在设计的冲动［urgencies of design］中发现古典时期植物装饰的发展动机。李格尔争辩说，对现实世界的三维空间的纯粹自然主义复制，较之于制作浅浮雕，投入的心智活动要少，而制作浮雕所

投入的心智又比运用抽象线条更简单些。用线勾勒的荷花母题在古埃及形成之后，发展成为棕叶饰，即带有“爱奥尼亚式”涡形叶的植物，然后又发展成柱头上的莨苕叶形装饰，这种发展并非因为雕刻者借助于自然而获得的新模式，而可被解释为一种设计的内在发展结果，即对形式的内在联系、变体与对称平衡的探求结果。[2]

李格尔思想的这一阶段，其风格观念与母题变形有关。在《罗马晚期的工艺美术》的写作中，他用有关风格的观念将母题变形与人们的态度变化［changes in attitude］联系了起来。这是他两部主要的著作之一。探求图形与
72 秩序业已成为一种新的心理学上的冲动。在此，他从施纳泽那里所继承的思想遗产开始日益压倒他从桑佩尔和赫尔巴特处所继承的东西。

李格尔在《罗马晚期的工艺美术》中描述了视觉艺术最初出现于古典时期民族的情境特征：

> 他们感官所感知的外在物象，其形态混乱而模糊。借助视觉艺术，他们得以将个体物象孤立开来，并将之置于清晰界定的整体中。因此，整个古典时期视觉艺术的终极目的是将外在物象再现为清晰的物质个体，并相对于自然事物的偶然形象，回避一切可能扰乱或削弱一目了然、令人信服的物质独立性印象的东西。[3]

这一自足性的观念，包含着三层相互交叠的含义。第一，被再现的物象与其情境中的物象没有关联：它应是封闭于某个范围之内的连续不断的形式，正如我们感觉到自己的身体既具有内在的连续性，又区别于周围的事物。第二，这个自我限定的统一体理想，不仅关涉再现领域内被再现物象与其情境的关系，而且涉及与观者的关系：

> 首先，人们试图通过纯粹的感官感知理解物象的个体统一性，尽可能排除基于往昔经验的所有观念。只要假定物象确实独立于我们，就必

须本能地避免对任何主观意识的依赖，否则就会破坏那个物象的统一性。[4]

此处假设说我们对真正被再现之物的感知，不仅是由非连续的微小感觉综合而成，也是由奠基于往昔的经验之上的投射与阐述所构成，譬如运用重叠的视觉暗示、尺寸大小与投影变化来表达深度等。理想化而言，李格尔其实是认为古典时期的人并没有运用诸如此类主观心智的方式，以介入物体对象的有限独立中。古典时期的人只是将物体看作是独立的，因此觉得所触摸的对象是独立的，但甚至他们也得依靠视象，视象的力量能够统一人的感觉：

眼睛在完成复合单一感觉的运作上，远比触觉要迅速，因此我们对物体高度和宽度的认识，几乎都归功于眼睛。[5] 73

观者的辅助作用，以及某些主观性成分，在此是不可避免的。

李格尔关于古代世界的自主美学理想的观念，包含着第三层含义。它不仅意味着将物象与其情境隔离，并坚持它与观者的分离，还意味着尽可能抑制对于空间、对于第三维度的暗示：

古典时期的艺术……不得不有意否定和抑制空间的存在，因为它会破坏艺术作品中外在物体那绝对孤立的个性的清晰外观。[6]

但仅为了以背景衬托图形，做某种程度的妥协是必不可少的。对空间感的抑制来自尽可能地消除观者的主观投射。其结果使得被描绘物象与浮雕或油画的实际表面达成最大限度的一致。有趣的是，尽管李格尔从希尔德勃兰特身上受益颇多，但他的观点却与之不同。希尔德勃兰特探索能够最充分地揭示空间的形式，而这些形式并非依赖于视网膜的差异和头部运动，也不会丧失我们对实际表面的感知。李格尔则认为，最早期的古典时期艺术为了突出表面的感觉而有意地回避空间效果，而不是调和两者。

一　浮　雕

李格尔认为，这种自足性理想典型地体现在埃及浮雕中（图16）。它是一种极端的形式，在古代地中海艺术的发展中逐渐得到了修正。按他的说法，整个古典时期始终保持着这一自足性理想，但经历了转形过程。实际上，李格尔一直在重新定义所谓的自足性。

李格尔认为，古典时期浮雕开始极严格地坚持平面的重要性，将形体加以隔绝，并最小限度地依靠观者的投射作用。但是，当他论述古典浮雕时（图15），自足性的含义发生了变化，人物形体与形体之间的关系得到了承
75 认。因为他认识到，形体塑造感的增强与形体转折的灵活性，必然会创造一种形体得以在其中转动的空间感。此时自足性的意义成了浮雕形式的一致性问题，形体包含于其中。即是说，自足性现已成为形体被置于浮雕的平面或一系列重叠层面的方式问题，从而维持浮雕形式的连续性。[7]当我们来看古典晚期浮雕（图17）的时候，自足性又有了第三种含义：像在埃及艺术中那样，单个形体又一次被分隔开来，我们可能会认为这是向早期一致性类型的倒退。但现在，这种统一性或一致性被理解成放置人物形体的被挖刻出来的空间，即界划出“空间壁龛”[spatial niche]。但在古典晚期浮雕中还有更进一步的发展（图18）。肢体与衣纹的雕琢极深，以至消融了人体的统一性，而一致性则以另一种方式构想出来。一旦人体的自足性消融了，人体与其周围的空间的区分也随之消解，所剩的仅仅是包容两者的纯一的视觉平面。[8]对李格尔来说，以此种方式克服或消解形体之间的分割，意义重大（在这一点上，潘诺夫斯基步其后尘）：这种分割的消解被视为一种方式，在这种方式下，物体及其周围的空间被看成均质连续体的特征——平面的连续体。而对这种均质连续体的感觉，被认为是发展均质连续空间感的前提，也是其后所发展的透视性再现的前提。[9]

李格尔还用另一种方式概括古典时期浮雕中一致性的变体，他把早期浮雕描述成近距离视点的[near-sighted]，古典浮雕是标准视点的[normal



图16　安海塞纳菲利伯勒石棺上的浮雕，公元前6世纪，伦敦：大英博物馆

图17　基督教石棺，约公元400年，罗马拉特兰博物馆



图18　浮雕，君士坦丁行赏，君士坦丁凯旋门，约公元310年，罗马

sighted]，而晚期古典浮雕则是远距离视点的[long-sighted]，因此它借助光影而获得一致性。[10]比之古典时期浮雕自足的**组像**，晚期古典浮雕甚至更加远离了第一阶段自足的**物象**，因为它是一种无视物象的形式的一致性。这里透露了其论点缺乏一致性，说明李格尔试图把各种不同感知方式整合到他的理论中，这更坚定了我们的看法，即不应将他的一致性观念与其相当原始的感知理论牵连在一起，但早期古典艺术的一致性是普遍的一致性的范例，虽以不同的方式再现出来。

李格尔写作时仿佛是在为艺术构想两种可能的理想，一种是严谨界定的， 76
是触觉的[tactile]，另一种是开放的、暗示的，是视觉的[optic]；但其实只有一种理想，即统一性或一致性的理想。它逐渐扩展，从起初严格界定的触觉的统一性发展到容许不断提高视觉效果与主观参与的水准。只要艺术能够赋予这些主观因素以结构，它就能允许增强视觉效果与主观参与的程度。然而，李格尔的观念并非说，艺术应当提供与转瞬即逝之日常感知相似的经验。一旦艺术与日常的主观视觉经验相接近（李格尔有时暗示印象派即是如此），就有必要向早期艺术的限制性回归。[11]

二 晚期古典的建筑

当李格尔将触觉和视觉概念应用到建筑上时，他仿佛有了两个现成的“对立”形式，可将他那基本的二分法依附其上。首先是建筑内景与外景之间的对立。[12]关注建筑外景，可以说就是将一座建筑作为物象般的东西加以考虑，因而关注其触觉性质；而对内景的关注则意味着对空间的兴趣，因此避免平坦的、触觉的平面，其意趣在于“视觉”。在此，李格尔提供了便于选择的历史。埃及金字塔内部，对其空间考虑达到最低的限度：墓室窄小，庭院被巨大的圆柱所隔断，破坏了连续的空间感。其外部附以团块感，似乎理所当然地被视为主导性的。希腊神庙要求某种程度的内景空间，但主要被构想为从外部所见的空间。正是在罗马建筑中才出现了明确的内景空间，李格尔认

为，万神庙［Pantheon］便是这种新颖空间的范例（图19）：“万神庙作为圆形建筑的新颖之处在于其封闭的内景空间。”[13]陵墓不受限于空间，圆形大剧场没有顶盖，因而它们并没有限定空间。（在李格尔看来，它们原本就不是建筑正史的组成部分。）在万神庙内景里，“一切都经过精密计算，使观者感觉到由物质材料所限定的空间”，它暗示的不是没有限制的空间，而是明确特定的单个空间：“在（万神庙的）最下面的区域有一排壁龛，在入口处被成对的圆
80 柱半遮半掩。”李格尔写道，其效果仿佛使它们看起来像隔离的厢房，为增强中央空间的自足性而提供了背景。

空间性增强的第二个阶段，见之于密涅瓦神庙［temple of Minerva Medica］（图20）。其内景半圆形空间向外拓展，出现在建筑的外部形式中。[14]这不仅生发出了空间感，而且同时通过将中央结构创造成一个整体，而依然与相对的自足性理想保持一致。这就像万神庙内部的侧翼空间，如卫星般加强了中央空间。“从根本上说，这仍然是个呈现特定实体的封闭的统一性问题。但这已不再仅仅限于平面并与平面相联系，而是通过其完整的三维性质摆脱了地平面。因此，在地平面和三维物体之间，穿插了一系列较小的个别成分，从而强调了它与平面的分离。”[15]此处，李格尔肯定是在谈论二维空间的再现，与其说是建筑本身，倒不如是在谈论一张照片。

圣科斯坦扎教堂［Santa Costanza］是这一发展过程里下一阶段的标志物（图21）。那里“壁龛华饰融入到一个连续的过道，而这一过道则由一系列成对的圆柱从中堂分割出来。因而创造了两个同心的圆形建筑结构，而里面的那个占据主导地位”。对他来说，其风格上的重要革新在于“抑制所有的（壁龛）分支以突出单纯的块状轮廓”。[16]这看似回归到没有壁龛的万神庙。但李格尔的论点是：建筑的中心空间更自由地向回廊敞开，而环形的窗户增强了向更远的空间开放的感觉。

就古典晚期建筑而论，李格尔求助于第二个真正的对比，即中心规划型建筑与纵向型建筑之间的对比，具体阐明其触觉—视觉两极化［tactile-optic polarity］的理论。中心规划型古典晚期建筑被认为具备物象般特征，由此而

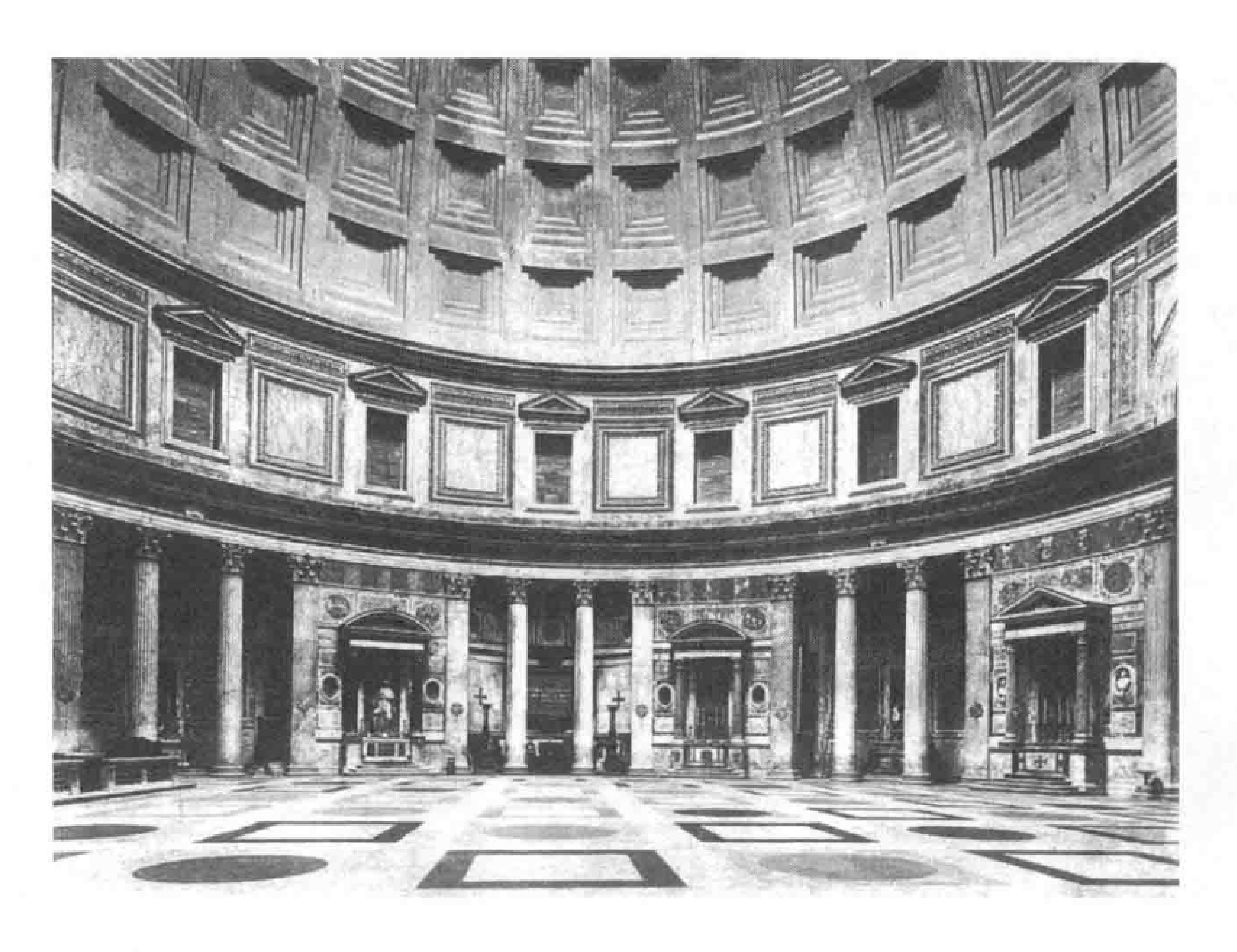


图19　万神庙，内景，罗马

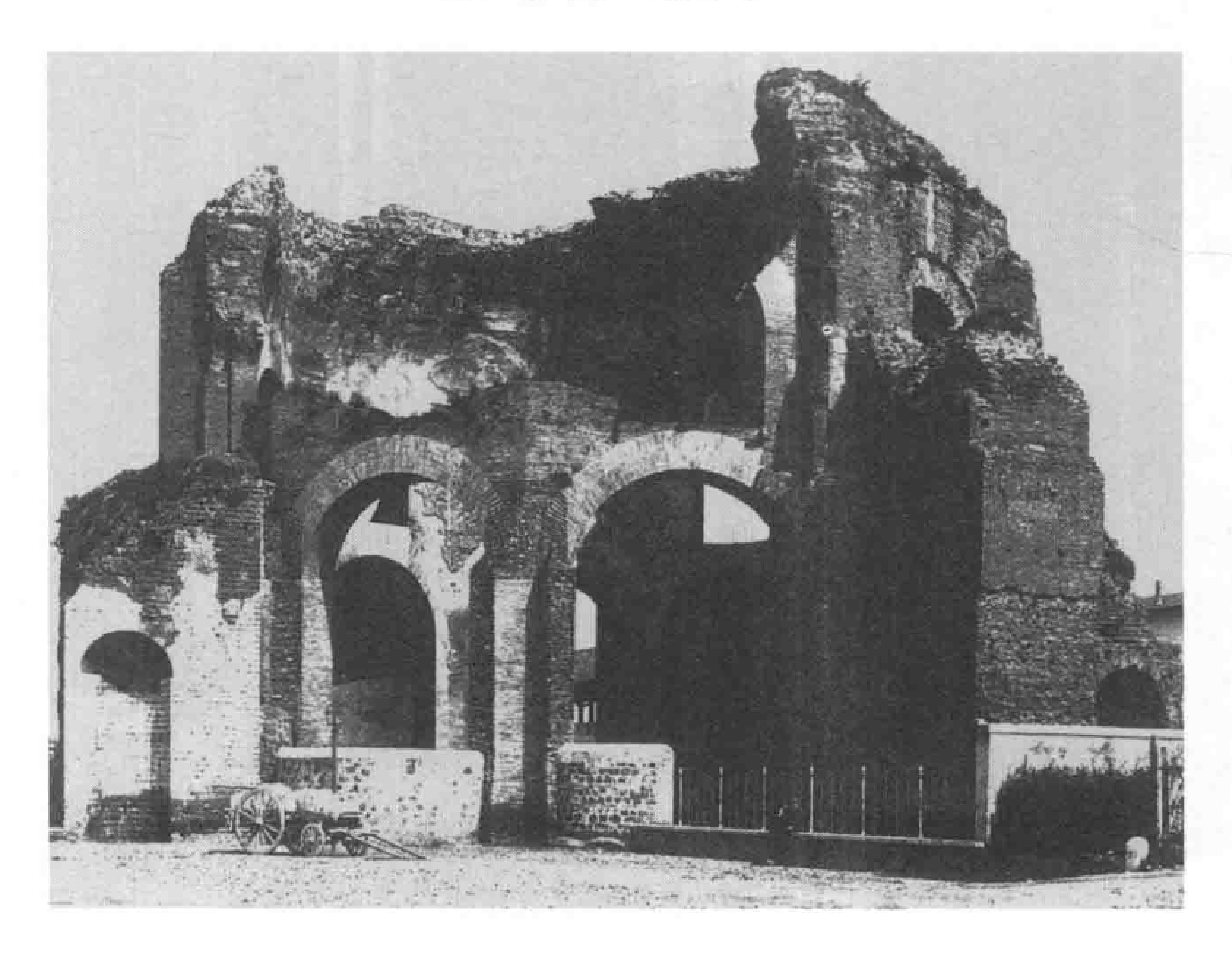


图20　密涅瓦神庙，罗马

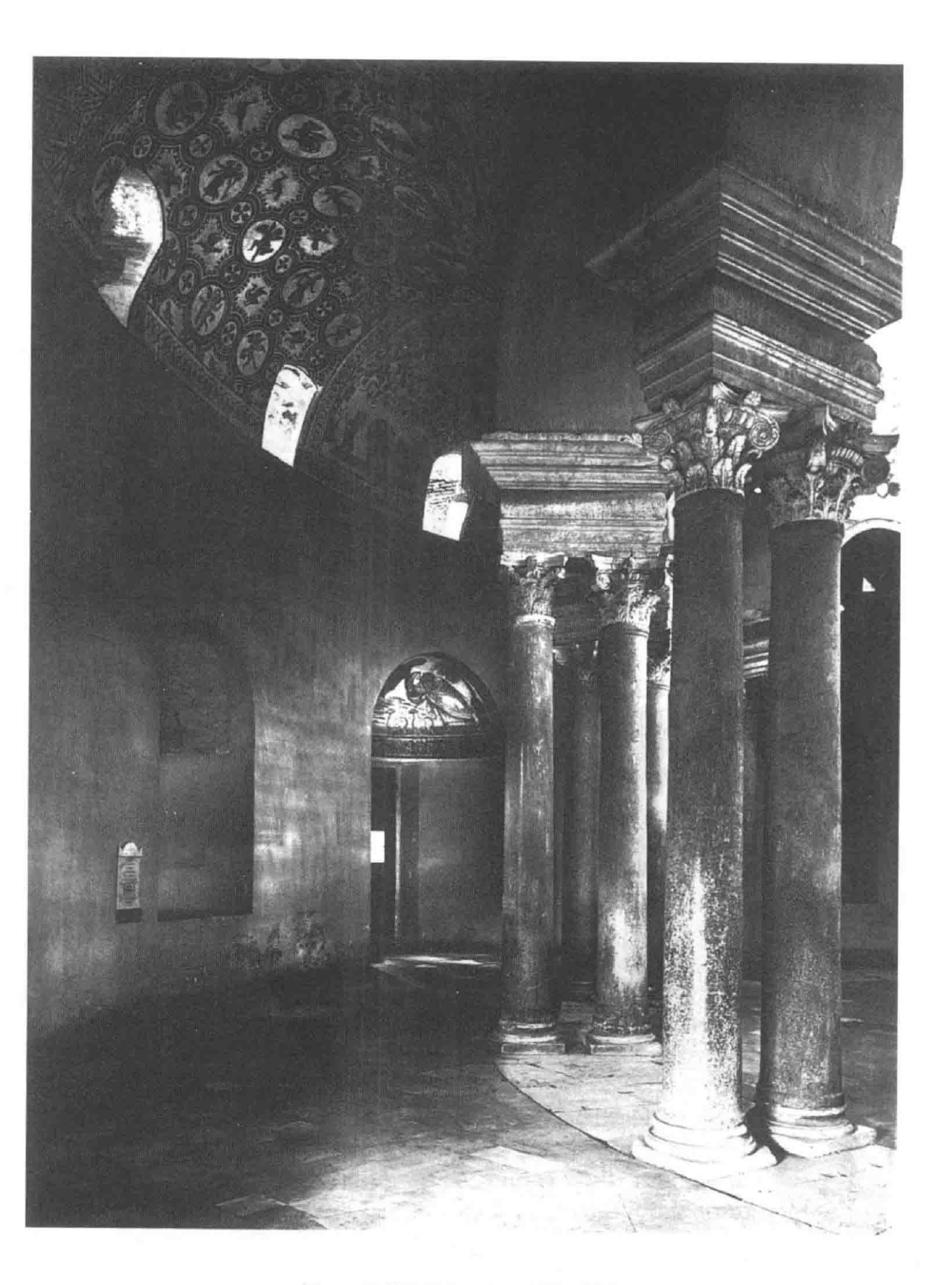


图21　圣科斯坦扎教堂，内景，罗马

符合李格尔为古典时期所设定的理想。不过李格尔说，古典时期晚期那日趋上升的促进因素是空间性，这在纵向型建筑中尤为突出：“纵向型建筑的产生，为的是让人能在其间走动，然而运动则要求抛弃平面，注意深度……”[17]

在此，李格尔明显地运用了施纳泽的观点，其思想与之相呼应。施纳泽 81
认为，哥特式建筑内景中一排排平行的圆柱引发了一种透视感。不过李格尔急于抵制将空间解放的时间追溯到古典晚期和罗马式风格早期。他说，罗马式风格时代的建筑家在其纵向型建筑上加盖了木质屋顶。由此，尽管早期基督教的巴西利卡式教堂的一排排圆柱似乎暗示出透视效果，但李格尔说，这是一个年代错置的反应（图22）。如果真要追求这种效果，那他们就会借助拱顶形式创造一个适当的封闭空间，而不仅仅用木屋顶。[18]这显然是对施纳泽所提出的观点的修正，只是目的不同而已。[19]在李格尔的历史框架中，透视学所具有的含义类似于施纳泽的看法。透视学是基督教社会的图像。但是，倘若李格尔把老圣彼得教堂［Old St Peter's］也算作真正的透视性建筑，那么，他那建筑史与绘画史协调一致的理论行将瓦解。

在李格尔看来，早期基督教巴西利卡式教堂内景的高度与宽度的比例，以及两侧过道的对称关系，令人觉得它们处于一个平面上，即仿佛是被投射在一个平面上。他也运用投射的观念去解释巴西利卡式教堂的外景。其外景打破了早期建筑物象般的一致性。譬如位于克拉塞的圣阿波利奈尔教堂［S. Apollinare in Classe］，墙面被阴影刺破，看起来好像是一连串分离的建筑，塔楼、半圆室、门廊环绕着中央建筑，各自都保持相当程度的独立性。李格尔指出，人们仿佛“故意要避免在视觉上实现各部分之间的因果关系”。在他眼中，这与同时期雕刻中出现的形体分解情况相仿：雕刻中浓重的阴影将四肢与躯体分离开来，一切都融化进光与影的光学模式之中。[20]李格尔对古代和中世纪早期建筑的解释总是牵强附会，因为他试图以这样的方式来处理它：建筑的意趣存在于它可被再现于图画平面或浮雕上的方式。这也表明，他试图提出一个能够涵盖各种视觉艺术的风格变化的描述模式。



图22　老圣彼得教堂，16世纪湿壁画，梵蒂冈

三 荷兰团体肖像画

在《荷兰团体肖像画》里，李格尔着手分析在理想和目标上同古典艺术截然相反的绘画。古典艺术致力于建立独立于观者的自足的封闭物象，而16、17世纪荷兰艺术的目标，则是介入观者的主观活动。古典艺术旨在将物象定义为可触可摸的物质存在，而荷兰艺术则意在创造一种非物质存在的感觉，即某种实质上不可感知而经由暗示或提示加以理解的东西。这样，李格尔在论述荷兰艺术时，继承了18世纪的崇高观念及黑格尔对它的演绎：绘画是一门与心灵关系亲密的艺术，这种亲密没有任何充足的感知可以实现。 83

李格尔认为，荷兰团体肖像画的发展是荷兰绘画总体的代表。不过在他的描述里，这个发展是通过团体肖像画绘制中固有的特定问题而产生的：一方面要以戏剧化方式把群像的各成员组合起来，向观者呈现一个自足的虚构世界；另一方面又要保持个人的肖像不被故事淹没。这两种要求之间形成了一种张力。其实不只是团体肖像画独有此双重要求（虽然李格尔没有提到这一点），祭坛画家也面临同样的问题。在一幅“圣母和圣子”像中，两个主角之间及其与周围的圣徒之间，既要有某种内在的戏剧性联系，同时又要将之作为祈祷或交流的焦点呈现给观者。在李格尔看来，团体肖像画两个要求之间的矛盾状态不仅仅是叙述角色与再现角色之间的矛盾，而且是对个体的兴趣与对整体群像的兴趣之间的矛盾：“只有当每个人物都具有独立的角色并同时为整体服务之时……才开始产生真正的荷兰团体肖像画。”[21]

李格尔分析这类叙述对再现、团体对个体的问题时，认为它们涉及两种统一性或一致性：由团体肖像画中的人物关系所形成的一致性，李格尔称之为内部统一性；观者与团体肖像画的关系所形成的一致性，李格尔称之为外部统一性。[22]这是李格尔感到可恰当确立的区分。布克哈特曾在叙述性祭坛画和那些让祭坛上人物形象与观者处于直接关系，即诉诸观者的画面之间做出区分，李格尔的区分与之呼应。此外，黑格尔在雕刻之完满性和“（一幅画的）观者从一开始就被考虑在内……”[23]的情形之间所做的区分，给他的批评 84

理论灌注了更多的活力。

民兵连队为团体肖像画提供了一个重要主题。李格尔所描述的第一幅团体肖像，是迪尔克·雅各布斯［Dirk Jacobsz.］于1529年创作的（图23）：一组半身像，人物分行排列，头部呈四分之三侧面，视线投向画外。此处画面的统一性，即内部统一性是以如下方式加以限定的：连队成员的动作都指向队长。但其姿势不只提供了最低限度的内在一致性，还考虑到了观者，即向观者指出队长。由此这些姿势承认了我们的在场，而且并非完全凭借让画中人物的视线投向我们观者所处的世界而承认我们的在场。以此方式，内部或叙述的一致性已然暗示了观者在场，在某种程度上暗示出外部一致性。

增强民兵连队画像的内部、叙述一致性，其中一种手法是表现连队举行庆功宴的情节。[24]科内利乌斯·突尼森［Cornelius Teunissen］1533年所画的团体肖像便是一例（图24）。但如果要使团体肖像的特点不变，那么就不应将之沦为单纯地叙述场景。削弱叙述的统一强度，防止作品降为纯粹风俗画的一个方法，就是赋予聚餐以仪式意味从而限制叙述的效果。它不仅仅是对某个具体事件的描绘，而且是对事件之重复形式的描绘，其本身是象征性的，恰如团体肖像的成员可能具有的象征性属性。

民兵连队团体肖像画的另一种形式是表现仪式，或表现为阅兵或游行的团体。在此，内在一致性和外在一致性以一种更惊人的方式相互作用。在托马斯·德·凯泽［Thomas de Keyser］于1632年创作的《阿拉尔特·柯娄克上尉的连队》［*The Company of Captain Allaert Cloeck*］（图25）中，军官们位于前景中央的指挥台上，较后排的其他人物站在更高处，从而将前景和背景中的
88 人物联系起来。[25]由此团体有了内在一致性，使人物从属于指挥官。与此同时，指挥官及其军官们似乎也将连队呈现给他们所注视的观者。此类母题非常接近伦勃朗的《夜巡》［*The Night Watch*］母题。在我们着手讨论李格尔对《夜巡》的论述之前，有必要先澄清一下他所使用的几个观念。李格尔在论述托马斯·德·凯泽的作品时，比较注重团队从属其队长的关系观念。相对于相互协调的观念，从属的观念不仅有着直接的社会含义，还有美学含义，即我



图23　迪尔克·雅各布斯，《民兵连》，1529年，中间嵌板，阿姆斯特丹：国家博物馆



图24　科内利乌斯·突尼森，《民兵连》，1533年，阿姆斯特丹：历史博物馆



图25　托马斯·德·凯泽，《阿拉尔特·柯娄克上尉的连队》，1632年，阿姆斯特丹：国家博物馆

们可能把一组人物，或多或少地看成被接纳或附属于一个总体构造之中。李格尔在对另外一种团体肖像画即解剖学课的描述里，特别发展了这个观点。他对比（图26与27）伦勃朗创作于1632年的《杜尔普博士的解剖学课》［*The Anatomy Lesson of Dr Tulp*］和托马斯·德·凯泽创作于1619年的《德·弗瑞易博士的解剖学课》［*The Anatomy Lesson of Dr de Vrij*］[26]，并指出，伦勃朗突出了讲课者与其他人物的从属关系。德·弗瑞易正看着他在讲解的人体骷髅，而杜尔普博士则望着同事；德·弗瑞易的同事关注着人体骷髅，而依照李格尔的看法，杜尔普博士的同事则专心倾听博士的讲解，虽然是以不同的方式。杜尔普博士的听众里只有一个例外：位于画面三角形构图顶端注视着我们的外科医生。对李格尔来说，这个顶点人物极其重要，正因为这个人物，画面的整个人物动态，包括团体与杜尔普博士的从属关系被纳入其中。它使观者也服从或融入其内在的戏剧化统一性之中。李格尔仿佛在说，由那个合唱曲式人物所创造的画面与观者的关系，将整个行为活动囊括进了一个“引号”。（据说，这个金字塔顶端的外科医生是伦勃朗的模仿者后加的，这个发现并不一定能推翻李格尔的分析：即使我们无视这个人物，其左侧的医生即那位被李格尔描述为无视力地注视画外的人物，也可算是**注视着我们**。不论我们是否接受李格尔关于这个人物的无视力凝视的解释，我们都有充分的理由更倾向于允许高于他的添加人物存在。即使没有处于人物群像顶点朝外凝视的添加人物，如果将那位手持名单的医生看成向外看着我们，我们在直觉上也会舒服些。[27]）

89 李格尔认为，如同其他任何叙述性手段一样，画面全体人物行动服从单个人物，这种手段威胁肖像作品的特性。这种戏剧性的关联方式，易于把画面转化为一个自足世界的再现。在李格尔看来，伦勃朗在此所取得的效果，既加强了那种内部一致性又克服了它，使之融入外在一致性。

在《夜巡》（图28）中，从属关系和相互关联都表现得很突出。它描绘的是班宁·柯克上尉［Captain Banning Cocq］的连队，李格尔引用了柯克图册里一条描写此画的注释：“上尉命令中尉转移连队。”整个队伍从属于上尉是



图26　托马斯·德·凯泽，《德·弗瑞易博士的解剖学课》，1619年，阿姆斯特丹：国家博物馆



图27　伦勃朗，《杜尔普博士的解剖学课》，1632年，海牙：莫里斯皇家绘画陈列馆

很明显的。[28]那么，伦勃朗如何避免像意大利文艺复兴时期和巴洛克时期那样把团体肖像画成一次戏剧性事件呢？

首先，在李格尔看来，伦勃朗选择了这样一个时刻：连队正对可预料的命令做出反应的时刻，可见画中各个人物正以不同的姿态整装待发。对我们来说，看见他们处于这个待发的过程，表明我们正富有想象力地向静止的画面投射，引发我们紧张与期待的心态。不过伦勃朗还运用了内部戏剧化的一致性从属关系，由此而产生更高水平的外部一致性。

> 同观者的联系，不是通过单纯注视的方式望着远方，而是以特别的关注指向一个特定的方向。上尉伸手指向观者，这无疑表明在接下来的时刻，整个连队都将在他的指挥下向观者的方向行进。[29]

通过这种方式，内在的有机体将整个场景带向观者，并进入观者的世界。这里的内部和外部一致性，比之《杜尔普博士的解剖学课》要结合得更完全。在《杜尔普博士的解剖学课》中演说者和听众的内在戏剧性一致性，最终服从于由那位向外注视我们的人物所确立的画面与观者的关系。然而，《夜巡》的内部和外部一致性关系，依旧与托马斯·德·凯泽1632年的《阿拉尔特·柯娄克上尉的连队》非常相似。

94 为了充分说明李格尔的论述，我们现在有必要介绍他的内在主观生活的表现观念［the notion of the expression of inward subjective life］。李格尔在荷兰艺术中所见到的主观生活，并不是指能造成行动的意志，也不是指对于事件的情绪反应。[30]它在于通过被描绘人物的凝视而绝妙地表达出来的那种心智机敏、警觉和关注。就像我们在《杜尔普博士的解剖学课》及《夜巡》中所看到的，人物的凝视与身体的动作相分离，或被引向某种不为观者所见或不能为观者所见的事物，似乎被描绘的人物怀揣着某种想法，或者被描绘的人物只是专注于别人的言说，这种凝视就被解释成**关注**［attention］。这些因素要求观者想象的补充。因而，当李格尔谈论关注这个主题时，他暗示观者也参

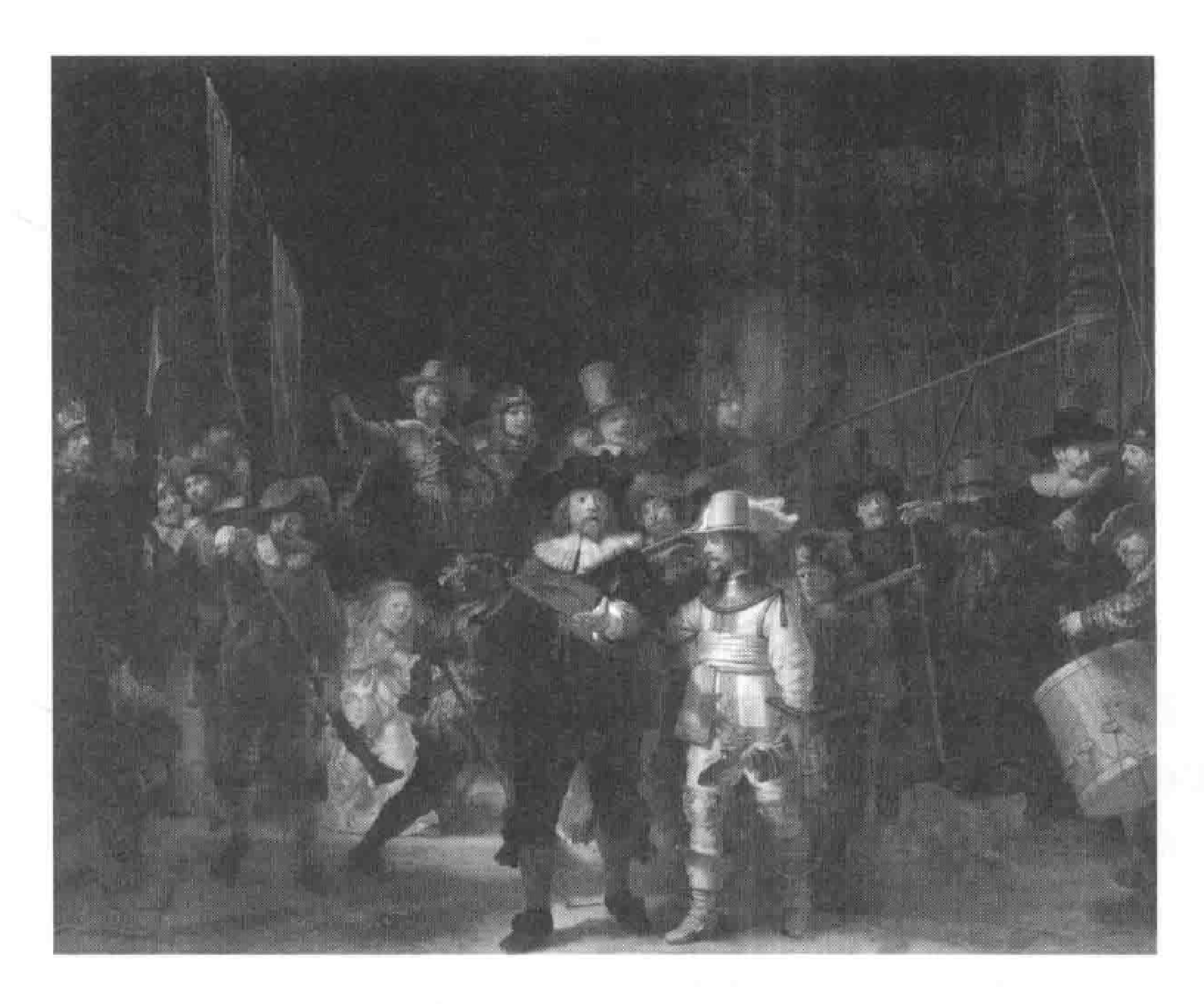


图28　伦勃朗，《夜巡》，1642年，阿姆斯特丹：国家博物馆

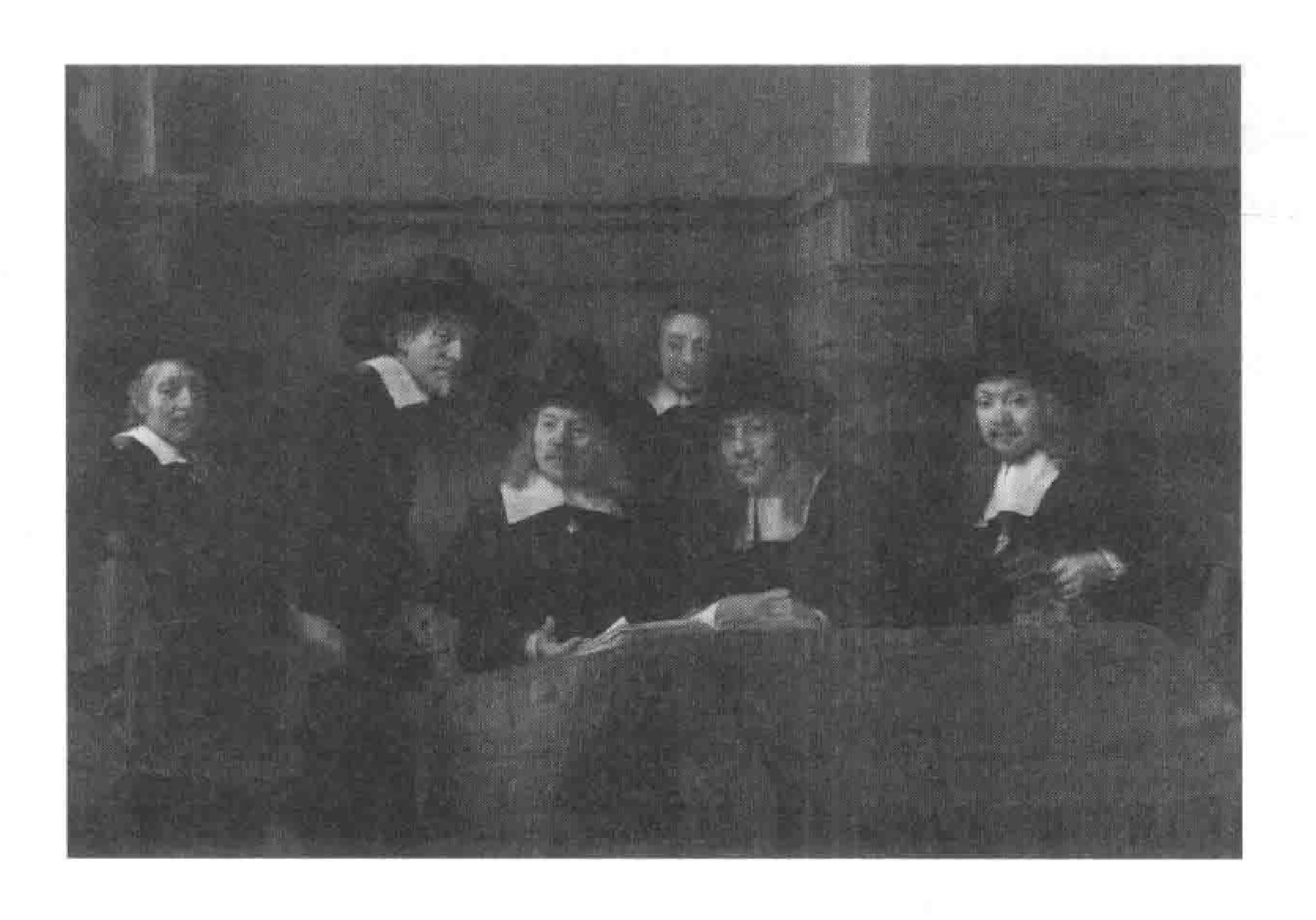


图29　伦勃朗，《纺织品同业工会的样品检验官员们》，1662年，
阿姆斯特丹：国家博物馆

与到某种不可感知的现时状态中。[31]

在李格尔看来，参与被描绘人物的沉思活动，是荷兰绘画吸引观者参与的重要途径。他将此与意大利文艺复兴和巴洛克绘画所引发的态度进行了对比。在意大利文艺复兴和巴洛克绘画中，我们在一个自立的舞台里观察人物的行动和反应，它们被明确而完整地再现于观者眼前。

李格尔认为，除了意大利文艺复兴和巴洛克绘画吸引观者的方式之外，还有另一种使观者为这种绘画所吸引的方式，即日益增强的、表现被再现物象周围气氛感的绘画能力，以便使得物象之间的空间成为同一视觉效果的组成部分。在此，李格尔警告我们，不应将此误解为现代艺术的印象，因为现代艺术是从一个观者的视点加以创构的。[32]对主题内容的表现不是被当作观者主观的偶然印象来加以处理，因为客观性并没有淹没在飘忽不定的主观印象之中。17世纪荷兰艺术则把物体当作独立于我们的实体来加以表现，不过是以引领我们了解物体和我们自身心智生活之间相互影响的途径来实现的。

没有任何其他作品能像伦勃朗的《纺织品同业工会的样品检验官员们》［*Syndics*］（图29）那样，为关注力［attentiveness］的多种形式、内部统一性和外部统一性的结合提供如此丰富的实例。这里，我们站在越过桌子朝我们所在空间看过来的一群人面前，他们的视线汇集在一点，视线方向大约在我
95 们左边，我们能确凿地感到在我们的空间里有着某个或某些我们看不见的人，我们和官员们都在等着他或他们的答复。作为在场的观者，我们既和一样面对被描绘的检验官员们的传讯者，又和等待着答复的官员们联结在一起。

四　艺术意图的意义

到目前为止，我把李格尔的理论描述为一种类型学，他的理论对若干不同种类的视觉一致性都做了论述，并把它们置于一个发展的序列之中。但李格尔认为他的理论不止于此：它还展现了支配艺术行为的一种内在必然，即展现了艺术意图是自我生发而不是对外部意图做出反应的方式。外部意图是指诸如传达观念、模仿自然或发挥功用这些在视觉形式的创造和鉴赏之外的

意图。在早期著作《风格问题》里，他思想的主线就已表现出来。书中他追溯了早期埃及艺术中植物母题莲花饰的发展，直到棕榈饰、叶饰及其在中世纪的进一步发展。李格尔惊人地断言，发展的主导力量在于人对图形和对称的天然感觉，以及把分散的成分组合到一种秩序之中的迫切需要。李格尔认为，两片叶子沿着中间笔直结构的两边向下卷曲这个主题的出现，是形式上的一种精致化，而并非如早先文献提出的是对花瓣下垂的莲花饰的模仿。在他的论点里，这很有代表性。相应地，他认为叶饰在后来的出现也不是直接来源于棕榈饰母题，而是来源于早先母题发展成已经显示叶饰的一种图形。根据我们对于填空、循环和对称的先天性迫切需要来解释植物装饰的变化，带来装饰的历史具有某种自主或内在必要性的意义。在《罗马晚期的工艺美术》和《荷兰团体肖像画》中，同样存在必要性的意义，但艺术家要达到统一则绝对更加复杂，因为它是从更广的涉及面和更精微的元素中提取出来的。

这再明显不过了，李格尔写作中的批评性力量与持续性兴趣，跟一个不合理的计划紧密相连：寻找贯穿艺术史视觉形式的连续发展。不过，李格尔 96
把作品作为视觉风格自我嬗变的各阶段表现加以处理，却使他的描述格外广阔而且精妙。一旦作品的每个关键特征都被设想成属于一个发展着的序列，你就不得不深挖前后的作品以求找到对应点。如果你在一幅画里看到一些特征，诸如图形的类型、戏剧性一致的种类、社会等级的感觉、基调效果的类型、对称的程度等，那么追随着发展主义者的计划，你就不得不在前后作品中寻找对应点。如此，你就得在系列中每一个变体和每件具体作品，或风格历史的每个阶段之间建立关联。这种前后探查和“垂直”关联是阐释画作之间的变异和画作内部诸特征互动的一种特别方式。它的艰辛和有力在李格尔的《荷兰团体肖像画》中都达到了极致。规划导致观察，导致画作的清晰，如果没有规划，就难以想象能达到这种清晰。

李格尔**艺术意志**［Kunstwollen］的理论，曾被认为只是由施纳泽在《尼德兰书简》中先行提出的关于艺术发展观点的老调重弹。两者的关系显然很密切，尤其体现在他们对建筑形式历史的论述上。但是跟施纳泽不同，李格尔发展出施纳泽所未曾预料的画面一致性的诸观念。这些观念标明了总体效

果和细节关注之间，以及观者介入程度和方式的区别。

他们还有第二个重要的区别，这关系到对艺术发展目的论理论的运用。李格尔跟随着施纳泽，把对艺术的理解看作艺术全面发展的问题，尽管两人都设定存在艺术发展的必然性方向，李格尔却认为发展的目的不断变化。结果非但没把早期阶段看作仅仅是某个最终完成阶段的序曲或不完整的形式，反而还坚持所有阶段都有着同等的价值。这是可以反驳的，却恰恰说明他甚至不大清楚该如何建立一个目的论方案，或者说他根本就没有一个一致的方案框架。

不过这样的批评可能过于轻率。对李格尔而言，艺术意志传达了几种我
97 们今天渴望加以区别的含义：首先，所有艺术都怀有意图性［intentionality］或怀有目的性［purposiveness］，但各个时期或文化的艺术目的是有可能不同的。由此推理，我们需要将艺术意志的一般观念跟它不同时期的表现形式加以区别。不过，艺术意志的观念里还有另一层含义：艺术史的连续线性发展的观念。如果我们将此解释成，艺术意志本身必定是从当前传统的潜能中引发出来的一种坚持，或许就保全了李格尔理论里的某些内容。最后，这些论题既可以运用在风格或类型上，也可以用于如伦勃朗《纺织品同业工会的样品检验官员们》这样的具体作品。

把李格尔的艺术意志的观念剖解成构成它的诸论题并加以修订，并非为他的混乱辩护，而是表明我们如何可以即使不附和李格尔的理论，却仍然从中受益，也表明我们为什么可能会继续发现它有着批评的建设性。李格尔把艺术意志的观念用于工艺美术也用于纯美术，既用于整体风格也用于个别作品的研究。他拒绝把任何时期的艺术视为一般标准，以至有人误认为他的分析不涉及价值。但价值评判并不一定就得运用标准或级别。人们可以只是赋予某物以价值，欣赏它，确定其中可感的意图。如果李格尔的理论并不关涉价值，那么事物如何对他来说就成了无关紧要、不让人激动的问题了，而这显然不符合事实。否则，他的著述也就根本不是批评的历史，最多只是考古学罢了。

第六章

沃尔夫林和古典艺术

迄今为止，在本书所讨论的批评性著作中，海因里希·沃尔夫林的作品受到最广泛的阅读。不断有艺术史学家试图贬低沃尔夫林的一般立场或与之划清界限，而同时又遵循他那明细的批评性分析的步骤。我们无须多大辨别力就可以认识到，沃尔夫林的形式主义有着严重局限。他将建筑和绘画放在一起的做法过于牵强。他认为一种古典风格之后总是紧跟着一种巴洛克式的精巧，如此这般，周而复始。这样的艺术史循环观的确带来启发，但落到实处却站不住脚。不过，沃尔夫林的批评者们却没有在他批评力度与理论乏力之间划清界限。[1]而这有着某种现实意义。对我们大多数人来说，无论持什么保留意见都很难找到一本书来替代《美术史的基本概念》作为绘画分析的典范。

从1886年起之后的30年间，沃尔夫林一直在修正自己的立场，他相继采取了至少四种不同的观点。他前两部主要著作《文艺复兴和巴洛克》(1888年)和《古典艺术》(1899年)就已经在瓦解它们自身的明确规划，这一点沃尔夫林本人心中有数。每部新书和每篇新的重要论文都可以被看作对前面的修正，但沃尔夫林对自己立场的调整却不单单是一系列更正，而是中心焦点的转移。这些调整有得有失，因此每一次都昭显了他研究工作中最核心的洞见。

沃尔夫林开始艺术史家生涯的时候，正在大学攻读哲学，伴随他的

是19世纪后半叶在德国大学居统治地位的新康德主义哲学心理学。这种哲学心理学的中心论题在于，解释我们的心灵和感知是如何导致我们以自己所采用的方式理解世界的。这可能是对我们关于外部世界知识的一种认识论上的
99 考虑，并进而追问此知识是如何依赖于我们心灵的本质。从另一方面看，它或许会把我们关于外部世界中诸客体的知识视为理所当然，并且会仔细考察在某些特定环境里，尤其是面对建筑、音乐和绘画时，我们是如何反映客体或对其阐释，这正是沃尔夫林所关心的。

一 《文艺复兴和巴洛克》

1886年，沃尔夫林刚完成博士论文，他在一封信里写了一个批评的或阐释性的历史构想：

> 系统的历史知识必须被重铸为对历史发展的心理学阐释，这是根本。文献学方法所能达到的成就，都可由考古学呈现出来。能把考古学跟个别事业结合起来的人将会大有收获。我将由哲学汲取一系列新观念，并将其注入历史之中。但是首先我必须成为历史材料的主人，必须成为它的全权主人。我将把巴洛克艺术作为这项事业的第一个个案……[2]

沃尔夫林把他的计划同考古学，同对艺术的文献学式研究，同对艺术作品直截了当地备案、列举建筑特征并做出目录的那种解剖学式分析区别开来。那些研究都没有探寻决定作品风貌并表现于其中的诸原理。就像李格尔那样，设法找到阐释的一般原则对他的计划至关重要。在这个方面，沃尔夫林的做法跟布克哈特的分歧再明显不过了，尽管布克哈特曾是他的老师，其教席也为他所继承。这是因为布克哈特所使用的是传统的类型划分，而对其描述性概念并没有体系性的考虑。

沃尔夫林的阐释构想，虽然不像桑佩尔和施纳泽那样明确建立于**感知**

[perception] 的心理学理论之上，但从一开始就跟艺术循历史而转形的意义结合在一起，由此沃尔夫林的阐释构想又与他们二者相类似。事实上沃尔夫林采用了三种发展理论：艺术发展是文化变化的一个反映；艺术发展有自身的目的论性质（这是施纳泽提出的）；艺术发展是一个日益丰富、精致进而不断超越那些形式模式的过程（这一观点曾经闪现在格勒的表述中）。沃尔 100
夫林依次采用了每一种说法。如何论述风格转形的问题，同以批评性的阐释超越表面的观察问题紧密相关，并在沃尔夫林整个学术生涯中一直纠缠不清。对阐释原则的寻找及随之而来的一种艺术转形理论，在《文艺复兴和巴洛克》一书中被完全确定下来：

> 何者决定了艺术家对形式的创造性态度？有人认为是艺术家所生活的时代的特点，比如在哥特时期是封建制度、经院哲学及精神生活。但是，我们还得找到从经院哲学家的修道密室伸向石匠工场的那条路径。[3]

为了解决艺术家对形式的创造性态度这个问题，沃尔夫林明确地求助于移情理论："我们总是把一种符合自己肉体的状态投射到"阐释的对象上。他曾在博士论文《建筑心理学导论》["Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur"] 中[4]，对移情理论给出一个非常充分的说明。论文中沃尔夫林采用了普遍流行的观点，据此观点，移情投射有着一个极为宽泛的解释：它意味着把身体的姿势和表情的意义赋予无生命对象。以这种方式看见对象，可与在音乐中听到的情感冲动和紧张的消除相比较，然而后者并不能简单表面地仅仅归因于声音。

当沃尔夫林在《文艺复兴和巴洛克》里实践移情理论的时候，此理论却发生了一个根本的转变。那种基本的、相对粗糙的移情理论，即把我们身体状态内在感觉的意义投射到无生命对象之上，只是一个更为宽泛的概念个例罢了。沃尔夫林自己似乎没有意识到这点，他把批评或美学理解的基础从移情认同 [empathic identification] 的模型转换为另一模型，即通过表面的再现，

发现那没有再现出来的暗示。比如，在对比文艺复兴时期和巴洛克时期建筑的总体理想时，他写道：

> 巴洛克风格要求宽厚、沉重、巨大的形式。优雅的比例不见了，建筑物变得越来越厚重，直到那些形式几乎因压力而消失。[5]

101 "建筑物变得越来越厚重，直到那些形式几乎因压力而消失"，这确实是在对砖石建筑的形式做解释，但并非通过将我们自己身体的状态和它们认同才做出解释，或至少当我们真的看见两个物体挤在一起时不会如此（图30与31）。这不是把我们对待建筑的态度同对物质对象的非美学观察加以区分的移情作用，它不关涉我们自身身体状态，而是我们虚构的感觉，对事物**看似**［seeming］被压到一起的感觉。例如，法尔内塞宫［Farnese palace］底层庭院的柱子看起来像是被两侧的壁柱挤压，同样地，上方支撑构件的重复给人以重量和压力的感觉，与之相对照的是布拉曼特［Bramante］为坎榭列利亚宫［Cancelleria］设计的庭院。沃尔夫林对此完全清楚，正如他谈及实存事物［what is really］和宛在事物［what appears］之间的区别：

> 夸张地说，严格的（文艺复兴）建筑通过实存的成分，通过它质料的现实性取得它的效果，而涂绘的建筑则走另一条路，通过表象、视觉的成分，通过运动的印象取得效果。当然，没有哪个具体个例完全属于这种或那种。[6]

当一位文艺复兴时期的建筑师在一个教堂的正立面使用附墙柱、壁柱和山墙，正如当一位巴洛克时期的建筑师把一面山墙打断，或者在门廊的形式里显示出一种弯曲的运动，这时，通过观察表面结构我们已经参与了建筑的虚构。这种虚构，从来没有完全同实际上支撑、挤压的机械构造分离过（图32与33）。

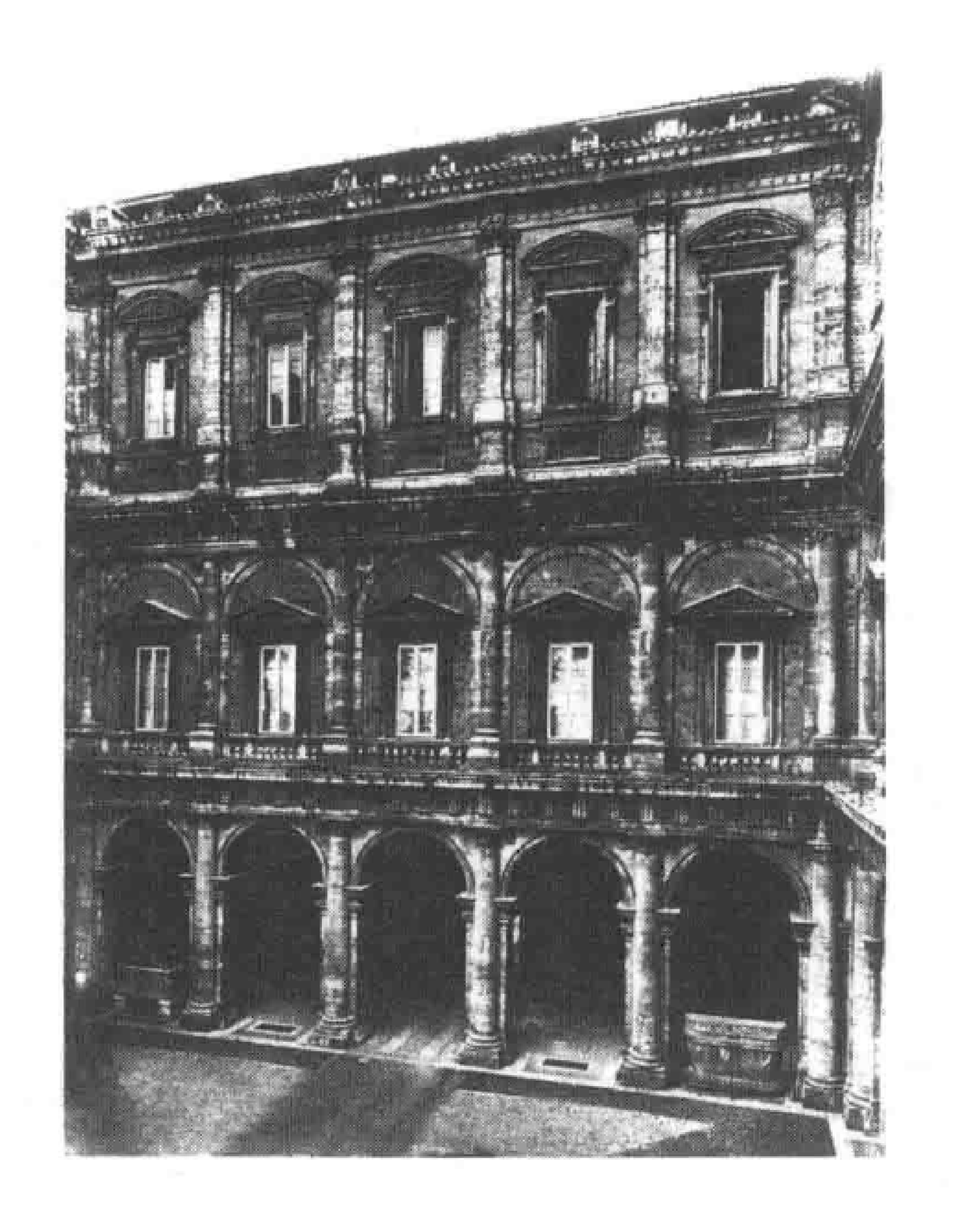


图30　法尔内塞宫的庭院，罗马

图31　坎榭列利亚宫的庭院，罗马

考察沃尔夫林使用"涂绘"这一概念的方式，我们可以更充分地领会他的观点。《文艺复兴和巴洛克》的开头，在对作为与文艺复兴建筑风格相反的巴洛克风格进行分类时所使用的四个一般性概念里，沃尔夫林介绍了这一概念：涂绘［painterliness］、宏伟［grandeur］、巨大［massiveness］和运动［movement］。"涂绘"是最清楚地表明建筑的虚构或暗示性的术语。在一幅画里建筑体的实物形式可以显得隐约和富于暗示性，依靠的是光线的游动和视点的调整，而具体建筑形式在画中的这种变形，看起来就类似于文艺复兴时期的形式在巴洛克建筑中的变形。

另有一种"涂绘"是同"线描"［draughtsmanly］绘画或素描相对的（图38与39）：

103 线描风格用的是钢笔或硬铅笔，涂绘风格用的是炭条、软红孔泰笔或绘草图用的毛刷。前者是确定的或界限分明的，表达的主要手段在于轮廓线；后面一种情况则是团块的、模糊的和不确定的，轮廓线只是偶尔被暗示出来……[7]

正如坚硬的"塞茵那石"［pietra serena］天然地适合于文艺复兴时期那种清晰的确定性，柔软的孔石［Tavertine］则适合于巴洛克时期混合的、富于暗示的效果。

于是，"涂绘"的意义延伸了，同时跨越绘画和建筑；建筑的特征可以暗示非实存的成分，或者只是**暗示**［suggest］实存的成分却不让它豁然可见。绘画也同样如此，被暗示的特征并非确定的，且暗示之物可以同画面确然描画之物相冲突，比如投影仿佛实物一般，若干离散的物体暗示了连续的一团，或独立的边线看上去"融入了造型区域"。在一幅再现性绘画里，涂绘是指超越被描画出的实际特征或与之形成冲突。在建筑上，涂绘则意味着超越了实物甚或与之形成矛盾。作为阐释性观看的类型之一，"涂绘"获得了特别好的定义描述。正是在阐释性观看更宽广的意义上，而不是在显得狭隘的移情

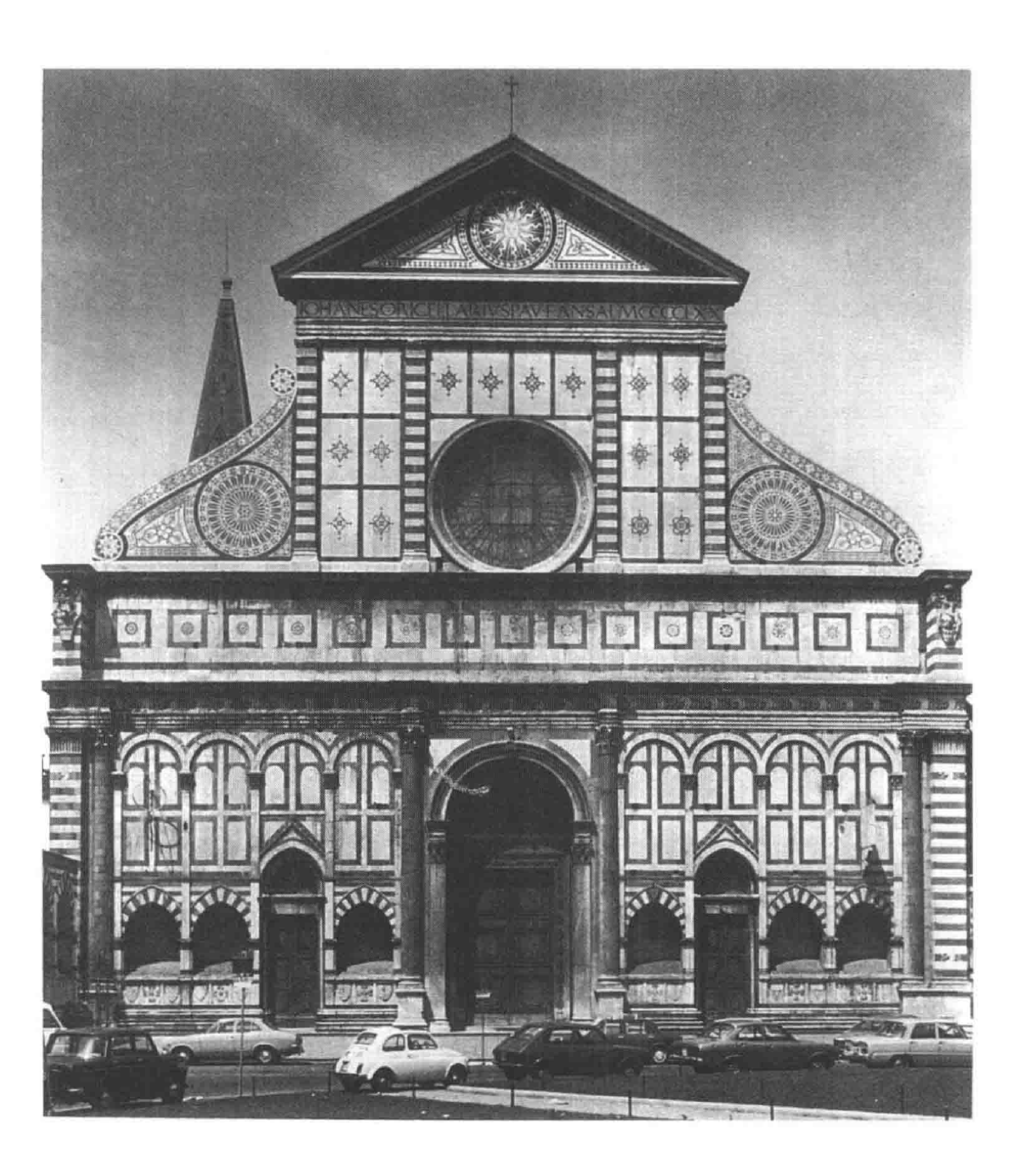


图32　新圣母马利亚教堂，正立面，佛罗伦萨

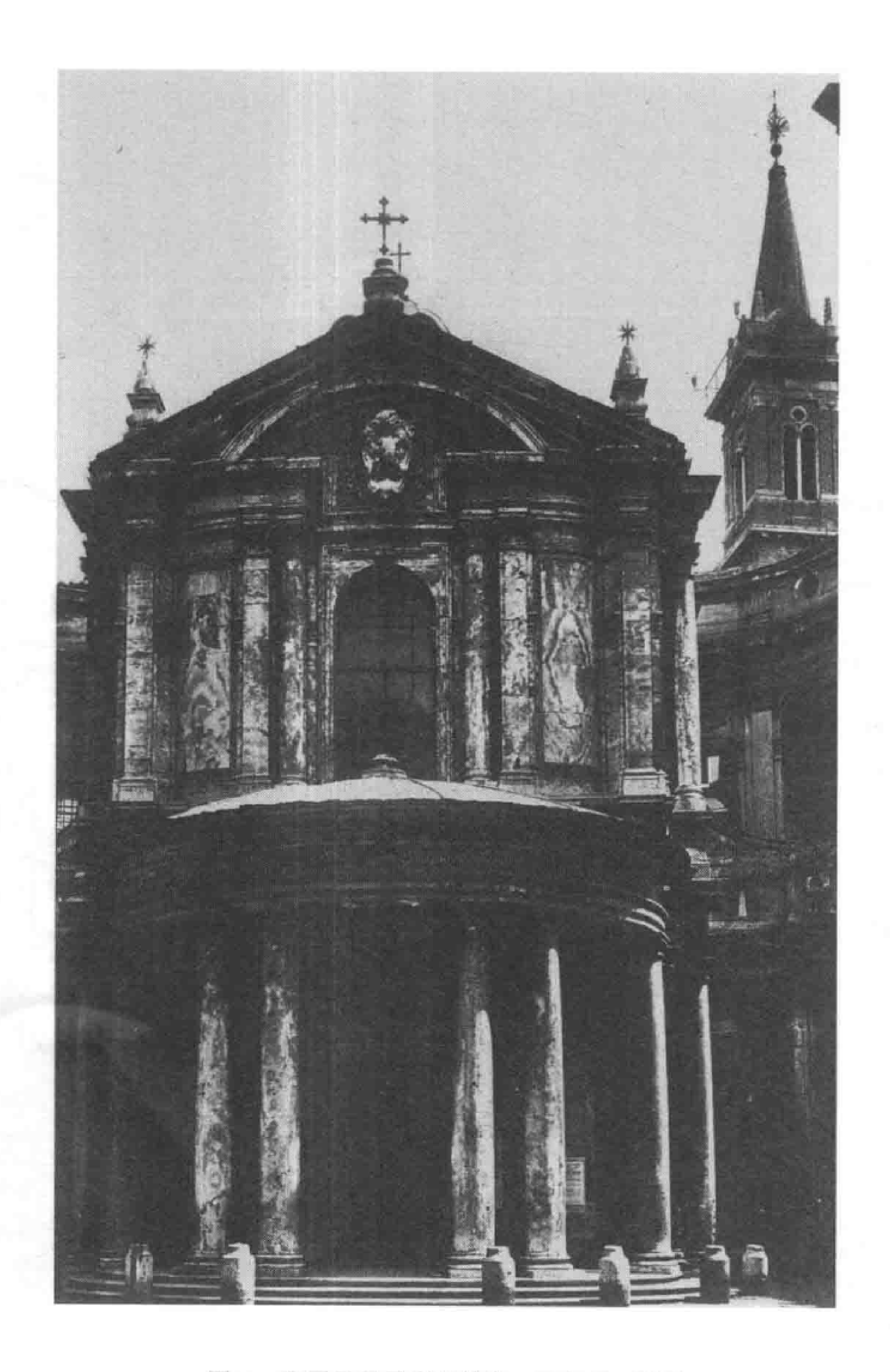


图33 和平圣母马利亚教堂、正立面，罗马

观念意义上，构成了《文艺复兴和巴洛克》的批评步骤中最为敏感的要素。

尽管如此，此书提供的仍然是一个以移情为基础的阐释一般理论，当它超出阐释性观看而针对其他问题的时候，会遇到严重的困难。第一个困难是，这个理论似乎有意成为对独立于此时期其他各方面的建筑意趣的论述（那些求助于时代精神，把它当作变化的心理学解释的历史学家在这里碰了钉子）。然而，这些理论提供的方式却暗示着我们确实从一个建筑的貌相中直接看到时代精神。这就是说，沃尔夫林交给移情理论两个互不相容的任务：既要对建筑与众不同的特质做出说明，又要说明它跟文化环境的关联。在细节上，沃尔夫林论述建筑形式的隐喻品质时极为精细，跟绘画和诗歌做了精确的类比。他确实没有依靠时代精神或趣味的含糊姿态。但是，在说到“这个种族 104
所必须说出的东西”，在说到它的**生命感**［Lebensgefühl］或这种**生命感**之理想化的时候，他自称正在采用的那个理论，又确实把作品的美学特性等同于通过移情被意识到的东西，反过来又等同于文化趋势的一种延伸。移情理论使得时代的情绪内化于风格之中了。[8]

沃尔夫林立场的第二个困难涉及观者的作用。观者在理解之前必须有能力分清建筑构件，就像他在理解一首诗前得跟得上它的句法一样。如果没有这种能力，看不出山墙被打断、壁柱被集成束状，或者看不出布鲁内莱斯基［Brunelleschi］是把柱子加长，仿佛要把柱头上方的那段柱上楣构合并进来，那么他的感知就是随意或不可靠的。其实，沃尔夫林的批评性分析从来都默认我们辨识出了在画中看到的对象，辨清了建筑物里的建筑构件，看出它们是如何被处理的，正如他对诗篇的分析靠的是对它们句法的精确的观察。他从没有任凭我们仅做不求甚解的移情。

沃尔夫林对移情理论的运用，还牵涉到一个更深层的问题。他谈到了风格变化的**起因**［the cause］，这变化是作为趣味的变化来谈的。在追溯从建筑风格变化到社会趣味变化时，沃尔夫林预设了建筑传统的连续性。但他又不同意那个传统有任何“生成力量”。就是说，他在其**变化理论**［theory of change］中不同意如下说法：过去建筑的特定母题为精细化提供了条件，为

新事物打下了基础。因为他自己是在艺术自身之外去寻找风格变化的单一起因的。他否定了自己行文中暗示出来，并在以后运用的格勒理论。根据这一理论，艺术变化的途径在于，当我们对一种风格或习惯已熟悉得令我们的感受力趋于麻木时，这便逼得艺术家去寻求新的形式，通过使前人的风格或习惯精细化的方式。[9]他否定这一观点，认为它把人作为仅仅对形式有反应的生物来对待，而从生命的意义上说，人类生命中没有什么东西可以设想成是无条件的。沃尔夫林的敏锐度的确惊人，他借此发现了自艺术传统内部生成的艺术风格变化和形成于文化环境的风格变化之间的交互关系。

107

二　凯旋门的目的论

在1893年的一篇论文《意大利古典凯旋门》中[10]，沃尔夫林改变了自己的理论立场。他所采取的立场在最关键处同《文艺复兴和巴洛克》的观点截然相反。他放弃以移情理论作为批评性阐释的基础，而代之以视觉秩序化［visual ordering］的观念。在考虑风格变化的起因时，他也转而开始从艺术自身追求秩序的内在动力结构中去追溯这个来源。以前作为风格变化起因提出的周围文化和**生命感**，现在相对于一种建筑门类发展的内在逻辑来说，成了背景条件。他以一种物体的单纯类型，有着单个通门和四根立柱的古罗马凯旋门为例，声称他并非关心这类凯旋门的起源（图34与35）。只要凯旋门本身存在，他就有兴趣，而且是从一个特定方面对它怀有兴趣，即凯旋门母题同塔楼相互联系的方式：

> 基本的因素在于，拱门怎样同圆柱的排列联结起来，支柱或拱门的通道是怎样处理的，填充凸显的平面同纵深面如何联系，以及顶部构件、拱顶和凯旋雕像同拱门本身结构的比例问题。[11]

对第一个例子即位于奥斯塔［Aosta］的凯旋门，他评论说，拱门矮小的支撑



图34　凯旋门，奥斯塔



图35 提图斯凯旋门，罗马

构件和柱上楣构的支撑构件被置于同一块基石上，这使得拱门的支撑构件显得又短又粗，像被挡住似的。狭窄的侧墙跟宽阔的通道间的关系，他也认为别扭。而拱的曲面被笨重的柱上楣构突然切去，拱门的起点被圆柱掩盖等情形也是如此，“……较为成熟的风格从来无法忍受拱门的起点被遮住……”我们注意到，这些问题逐渐消失了。加维凯旋门［the arch of Garvi］的侧面拓宽了，从而跟中央的拱门有了一个更好的关系。拱门的细长比例允许支撑构件变得更高，亦即结构尺寸相同的情况下，更小的周长会使凯旋门变窄，这样便允许有更高的支柱和更宽的侧墙。然后，提图斯凯旋门［the arch of Titus］中，拱门的支撑构件跟柱上楣构的支撑构件被有力地分离开来。中间所夹的 110
托石终于把拱门和柱上楣构联系起来，而且拱门的弧面在同墙面的联系中，得到了更加完整清晰的表现。

沃尔夫林又一次提出了论述施纳泽时就考虑过的问题：在同一个艺术类型内部，后来作品被看作对先前存在问题的解决。但对**谁**而言先前存在一个问题？我们是否断定有某种理想，所有在该类型内进行工作的艺术家都在为它而努力？比如说，我们是否认为，当奥斯塔的凯旋门的建筑者掩盖了拱门的起拱位置，或是让柱上楣构压向拱顶之时，他们没把提图斯凯旋门建筑者做得很成功的活计干好？从沃尔夫林在这篇论文里采纳的论点来看，艺术家**抓住机会**做得更优雅，提高整体性就是在**克服**早先作品里的**困难**。这给人感觉像是一个缺陷。沃尔夫林在此或许会辩称，他不必立足于这么僵硬的目的论，而可以像亚里士多德论述悲剧那样，只是对发展到巅峰的类型做出说明。但是这个辩护软弱无力，因为和亚里士多德不同，他把艺术发展描述为后来作品是对早先作品存在问题的克服。

后来，沃尔夫林再没有回到这种目的论论证，但这篇论文里的立场具备了他以后理论的两个基本方面：首先，断言一个有其自身发展原则的自足的视觉传统；其次，每一批作品所成就的意义，是通过它转形和超越其前代作品的程度而获得理解。

三 沃尔夫林、布克哈特和盛期文艺复兴

1893年，就是沃尔夫林发表论文《意大利古典凯旋门》那年，阿道夫·希尔德勃兰特出版了《造型艺术中的形式问题》。[12]沃尔夫林认识早一辈的希尔德勃兰特已经多年，他在一篇非常简短的文章里评论了这部著作，对其观点做了清楚的说明。希尔德勃兰特是哲学家康拉德·菲德勒的密友，《造型艺术中的形式问题》也契合菲德勒艺术构想的大框架。[13]同那些把叔本华和黑格尔的观念推演到移情理论的人一样，菲德勒也是从如下假定开始：我们
111 对艺术的感知必须和在平常、日常生活经历中对事物的感知相区分。但菲德勒认为，要达到这个目的，不是通过把观相术或心理状态投射到感知对象上，而是要整合、安排我们的感知，让它不再如平常那样支离破碎。用来整合的原始材料，是所要表现的主题以及艺术家所用材料的可见特质。对菲德勒来说，艺术家的构型工作就是哲学上概念性知识在视觉上展开的对应物。艺术被菲德勒理解为一种自足的运作，是我们心灵在视觉领域的自由发展，而非社会环境的反映或产物。希尔德勃兰特的《造型艺术中的形式问题》比这种一般性理论的范围要狭窄许多。书名所包含的问题在于，该如何建构感知的客体，使我们能在一个点上获得清晰的三维成像。这种问题假定，我们眼睛只能获取二维印象，我们只能从二维的特征中推断出对象三维的特征。我们不自觉地做出这个推断，根据的是诸如重叠、投影、相似对象外部尺寸的差异等视觉暗示，它们把同一物体的各种印象联系起来。这些印象被我们的肉眼所接收，我们环顾时记录下了同一物体不同印象之间的差异。希尔德勃兰特假定，我们业已相当清晰地领会了不同的形式跟视线形成适当角度的运动，但对深度关系的理解却摇摆不定。我们或许倾向于认为，他把普通的感知同绘画和浮雕的形式表现问题混淆起来了。而这正是19世纪感知心理学家们的看法，认为我们根据最初看来是平面的图形建立起对于世界的三维成像。

在与视线适当的角度上，置于平面的形式可以稳固成像，所有其他关系

都应该尽可能地近似于这个平面或一系列毗邻的重叠平面，这种信念通过古典浮雕的例子得到了加强（图15）。在这件浮雕作品中，人物被如此放置，以便它们在浮雕平面上能显出最醒目最明朗的轮廓线。深度的表现是通过两 112
个途径完成的：首先，运用既置于平面又表示深度的形式，而在两种阐释性方式间并不存在我们人为的任何断裂；其次，当一个形式位于另一个形式之后时，则被展现为两者的重叠，但对这种方式我们并不觉得被迫确认重叠的形状是相邻抑或远离。重叠作为一种视觉提示，本身并不表明前后对象之间的距离。此外，浮雕的典范在于尽可能地致力于调整分散的特征，以造成一个贯穿浮雕表面的连续形式。

古典浮雕的理想无疑是布克哈特理论的一部分，就沃尔夫林而言，这可能是他同希尔德勃兰特的分析取得一致的深层基础。对布克哈特来说，古典浮雕所代表的成就不仅仅是把媒介同它所表现的内容加以调适，还在于它是古人感受力扩展其自身内在平衡感的一种方式：

> 在对人体的表现上，古希腊艺术在长期探索之后，发现了介于侧面和正面视图之间那个优美的中间位置，在从侧面中看到的最生动的瞬间，这种艺术最大限度地表现了身体，并知道如何以最令人愉悦的方式逐步发展身体的上半部分……[14]

在沃尔夫林的《古典艺术》[15]中，正是这样的平衡和秩序走到了一起。

在《古典艺术》理论性较强的章节，沃尔夫林对15至16世纪意大利艺术的转形给出了一般性解释。他在三个标题下描述这个转形过程：新气质或新理想，新的美，新的绘画形式。

新气质以举止温文尔雅为特点。在比较安德烈亚·圣索维诺［Andrea Sansovino］和韦罗基奥［Verrocchio］的《基督受洗》［*Baptism*］时（图36与37），沃尔夫林写道：

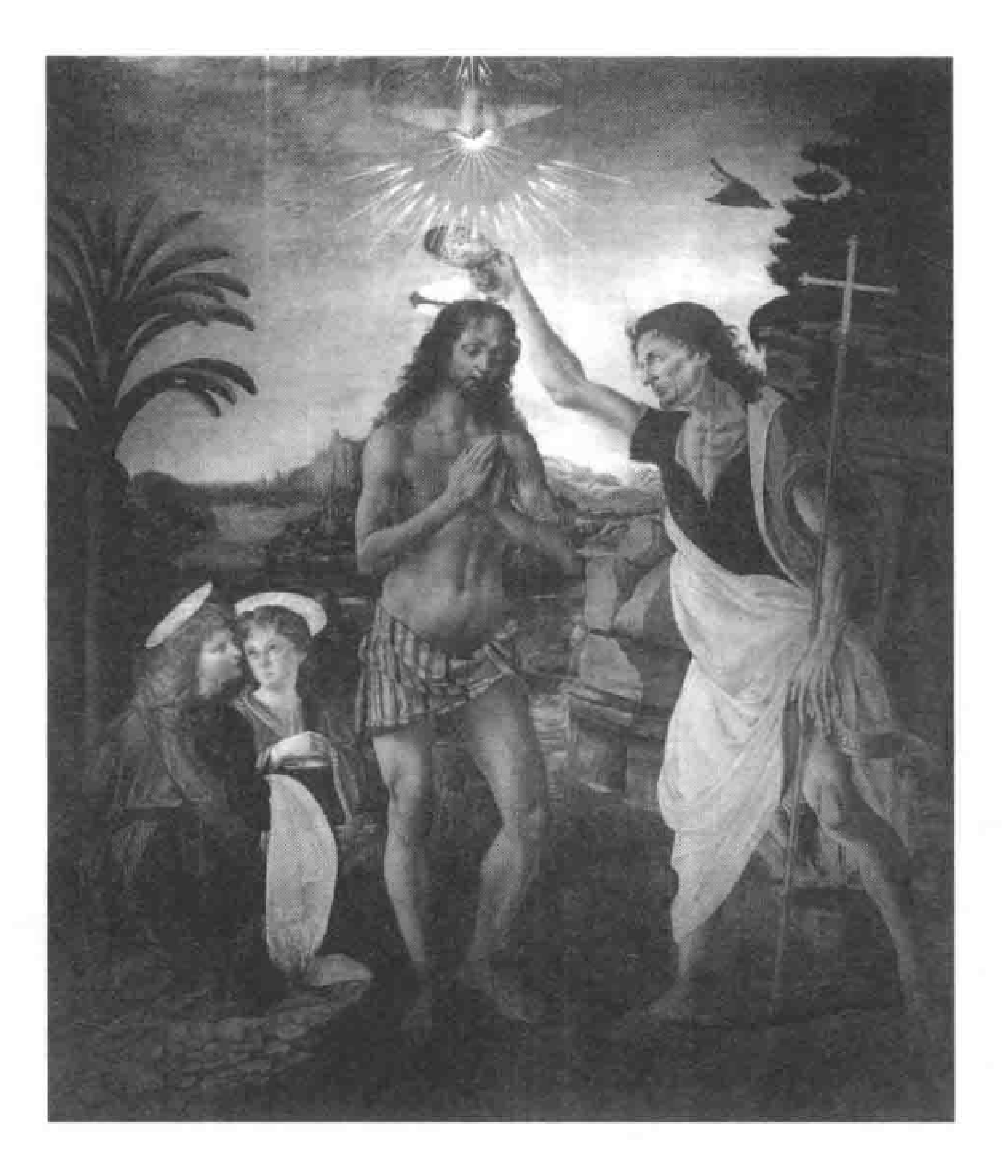


图36 韦罗基奥，《基督受洗》，约1470年，佛罗伦萨：乌菲齐美术馆

图37 安德烈亚·圣索维诺，《基督受洗》，约1502年，佛罗伦萨：洗礼堂

施洗者约翰不是正走向现场，他非常平静地站在那里……只有头部有力地随着手臂的方向转动。他手执容器，手臂张开伸向基督的头部上方。没有急切的连续动作，没有屈身向前。行止举动如此安闲节制……[16]

而关于拉斐尔： 114

为《圣母加冕》挂毯所作的素描，充满了如此庄严的情感！授予和接受的姿势多么富有气度！要驾驭这些强有力的表现性主题，需要多么强健的人格……[17]

新趋势让热衷逸事、取材于日常生活的资产阶级艺术改头换面成为贵族艺术，它具有富于象征和有所保留的尊严。

当沃尔夫林谈到新的美时，他写道：

……风格的真正核心是对人体的新看法和对举止动作的新观念……女性在现实中的步态已经完全变了：不再生硬做作，而是显得沉着端庄——其拍子减速为“庄重的行板”[andante maestoso]……[18]

沃尔夫林对新气质和新的美几乎没有明确的界定。所以，在此书结尾处，作者实际上做了省略也就不足为奇。他真正要界定的，一方面是被放在一起的美和趋向，另一方面则是新的绘画形式：

艺术的真正原则，一方面是可视对象的清晰化和外观形象的单纯化，另一方面则是对视野之内一切丰富多样之物的渴望。人的眼睛有了更多的渴望，因为它的接收能力已经增强，而同时，只要所表现的对象

> 已经被安排得更适于眼睛接收，画面也就变得更为简单清楚。[19]

希尔德勃兰特的浮雕理论是这种秩序化概念的一个范例。

《古典艺术》第二部分的写作计划有过一次生硬的改变，风格的三个批评条件转换为两个。开始时是划分为三个层次，符合布克哈特在《君士坦丁大帝的时代》[*The Age of Constantine the Great*] 中对古典艺术之衰微的论述：人体格的衰败；向过度装饰、日趋繁丽的衣物和头饰的变迁；以及艺术向“粗糙的自然主义”的转变。[20]事实上，沃尔夫林对古典艺术在16世纪意大利兴起的论述，似乎只是布克哈特对古典艺术之衰微的论述的简单逆转。而沃尔夫
115 林放弃这种模式，则是他们立场发生分歧的一个征候。布克哈特把三个因素全都看成古代文化全景的一部分，而沃尔夫林却致力于把文化环境归于一方面，把视觉传统归于另一方面。

沃尔夫林把自己所假定的社会思潮变化和视觉传统当作新艺术发生的共同条件来看待。他有意避免让其中一个作为艺术变化的**唯一**决定因素出现，他还避免问及如下问题：“驾驭这些强有力的表现性主题”的人格力量，与“在视觉领域内把千变万化的事物当作单一整体来把握的能力”，以及“有教养的眼睛对任何更丰富和更具意味的图像的渴望”是否完全没有关系？

沃尔夫林见解的两个组成部分，即社会观念改变和视觉传统发展毫无关联地共存，并且这种缺乏联系的状况并没有让他不安。这可能是因为它们有着一致性：两者都高居日常生活体验的细节之上。

在布克哈特的后期著作中，我们可以看见沃尔夫林同他的另一个分歧。在评论了15世纪分别由佩鲁吉诺 [Perugino] 和弗朗奇亚 [Francia] 创作的两幅《哀悼基督》[*Pietà*] 之后，布克哈特写道：

> 16世纪开场时的若干作品，因单纯而显得高贵和庄严。弗拉·巴尔托洛梅奥 [Fra Bartolomeo] 笔下的那个精彩形象……或许便以其如此简

约地达到运动之美而超出侪辈……[21]

庄严、单纯和简约同属一个概念家族，在应用这些概念时，风格的社会因素和视觉因素看来未曾分离。这种社会方面和艺术方面解不开的统一性，可以在其他篇章中找到更进一步的范例。在《鲁本斯纪事集》中，布克哈特把鲁本斯着手描绘颂扬玛丽·德·美第奇一生的系列作品的情形，拿来同19世纪一位艺术家被要求的工作方式做比较：

首先，人们期望他写实性地描绘出布拉班特［Brabant］和尼德兰［Netherlands］其他地区的整个历史，穿着符合历史实情的服装，伴随那些古老的战役、叛乱、欢宴等，所有这些都不是由于艺术品质的考虑，而是以爱国甚至进步的名义……可是，鲁本斯没有做我们今天的流行观点期待他做的事。他完全自主地接受了本来可以拒绝的外来统治者的一 116
个委托。而这吸引着他。这个系列里的绝大多数画作都吸引着他。因为在大多数地方他都亲自构思，进行创作。[22]

鲁本斯**艺术的**自由和宏伟［artistic freedom and grandeur］截然不同于逸事派癖好的所谓**艺术的**屈从［artistic servility］。此处，我们似乎再次无法决定应视之为社会的差异抑或视觉模式的差异。这并非像布克哈特在《君士坦丁大帝的时代》所做的那样去寻求文化史的一种一般性描述，而是由于他看画时的着眼点是单一的而不是双重的。对他而言，视觉行为渗透着社会观念，渗透着心灵的品性和个性。

在思考15至16世纪意大利艺术之间的转换时，布克哈特提出了社会和视觉决定因素之间分离与结合的问题。他心里所想的，可能正是沃尔夫林的方法：

在何种程度上，后来艺术是艺术家新方案的彰显，或是那些被表现

事物和它们社会层次的彰显？或者，在何种程度上是两者的合成？这一切我们必须在每个具体情况下加以确定。[23]

但是，这样一种保留还是陷入了随机性的泥潭，这不是沃尔夫林所能接受的。沃尔夫林在《美术史的基本概念》中进一步发展了自己的观点。

第七章

《美术史的基本概念》及其诸问题

写完《古典艺术》后，沃尔夫林意识到有个问题尚未解决。他故意回避它的挑战，而试着单从视觉教养的方面来考虑艺术家的行为。此时他真正感兴趣的是对绘画进行一种极其精细的视觉分析。它由两种范式发展而出：一个是希尔德勃兰特的《造型艺术中的形式问题》，另一个是对早期建筑形式转形和再现方式的认识。当沃尔夫林认为绘画从早期艺术中甚至比从自然那里获益更多，当他使设计感优先于再现的时候，我们可以感到建筑史的示范作用。建筑史在哪些方式上能或不能作为供绘画研究之用的范式，这是沃尔夫林著述中不可分离的一个意趣。[1]

我们已经看到，后来建筑如何复制早期建筑形式，使其重新出现，并在此过程中把那些早期形式做得更老练、更精细，例如集束壁柱被嵌在不连续的山墙中并相互渗透的方式。如果转向油画和素描的历史，我们似乎不能做此类推。作为一个普遍的准则，我们不能说一件油画作品再现早期作品的形式，就像建筑作品求助于前代建筑物的形式并加以变化那样。我们常常只能说，一幅素描的技巧或手法将另一幅的技巧或手法运用得更老练，玩出了花样。这就是沃尔夫林《美术史的基本概念》所持的观点。

一　描述的图式

描述性概念［descriptive concepts］构成此书的核心。在讨论这些概念被赋予理论地位之前，我打算先予以简短的说明。为使沃尔夫林的术语所涵盖的不同要素展现出来，我们有必要在一定程度上把他所用的例子加以衍化。

118 此书的第一对概念，是为了描述从盛期文艺复兴到17世纪绘画的转换而设计的，即“线描”和“涂绘”：

> 线描的视觉意义是指，对事物之美的感知首先是在轮廓——内部形式也有其轮廓——中找到的，由此眼睛就被牵引向外部边界，并对物体的有形边缘形成一种感觉……[2]

沃尔夫林运用线描的概念，首先点明的是媒介和对象之间的关系：不是画出的线条或边界线条的问题，而是用一根线条凸显另一根线条的这种对应。这不仅是对象和媒介之间特定的等同，而且是有具体用意的等同：为了清晰把握对象的空间距离和关系。因此这个明朗轮廓的概念暗示，形象或形式必须在一个使它们便于理解的位置上呈现在眼前。

涂绘也有一个大体的目标，即寻求同线描艺术的确定和清晰相对照的含糊性。而且相应地，涂绘艺术的特点既在于媒介和表现对象之间特定方式的等同，也在于对这些对象的特定方面有选择的关注：“关注点从边缘收回……轮廓成了和引导线差不多的东西”，于是眼睛便主要依靠对光和阴影之片段的印象来捕捉对象。

我们可以通过比较拉斐尔和伦勃朗的素描（图38与39）来说明这个区别。拉斐尔着重突出布料的折叠和隆起的线条，看起来似乎干扰了对身体体积的主要感觉，但事实上它强化并使之清晰化。那些线条标出了次要形状的边缘，这反而使诸如肩膀和大腿得以确定。

在伦勃朗那幅侧坐裸女的素描里，如果我们看她背部的线条，开始或许



图38　拉斐尔，阿尔巴圣母的素描稿，约1511年，里尔：卫卡博物馆

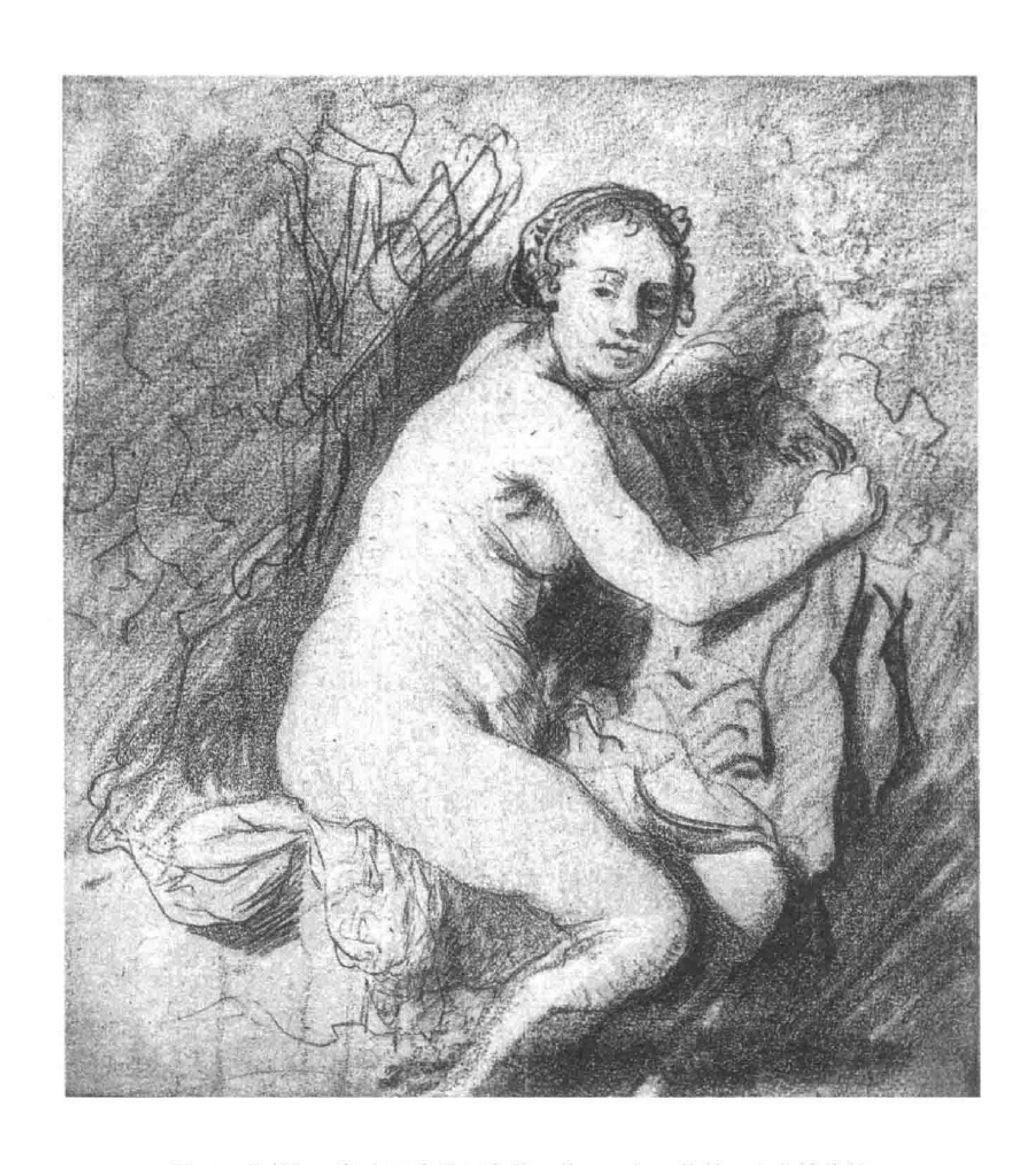


图39　伦勃朗，黛安娜素描研究稿，约1630年，伦敦：大英博物馆

会看成完全用线条来界定，但那连续的线远未构成一条连续的边缘。乍看之下，它保持着单一的形式，而一旦关注具体细节却会让我们意识到方向的多歧性，即形式之多样。凭着某种含摄于其中的方式，单个形式获得了统一和联系性。另一处偏离线描性素描要求的地方在于前伸肩膀的处理上，伦勃朗 119
并没有标出它的边缘线，但它的界限被如此强烈地暗示出来。在萨斯基亚头像（图40）的蚀刻画中，也有一处相关的设计。我们不得不在头像的左部寻找脸形消失着的边缘，但这让我们更加强烈地感到那条不可见边线的难以捉摸，因为我们几乎会将它和萨斯基亚手臂的投影相混淆。它给我们对脸形的找寻备下了一个错误的引导。

在这些对线描艺术的偏离中，形成了诸种期待，并被引向反面。我们被引导寻求不确定的轮廓，或者我们看到的是“连续的线”，但细加观察就会发现它并非标记着单一连续的边缘。不过，对线描艺术的违犯并不总是涉及把我们的期待向反面指引。

沃尔夫林把“涂绘”视为“将明暗区域从形式界定中的解放”，并描述成对形式的“疏离”。这可以引申为，光线的涂绘使用摆脱了界定形式及空间关系的功能，而明暗区域本身就界定出形式的空间的相互关系，即使它们干扰了更明显的提示。因而，在伦勃朗的蚀刻画《亚当和夏娃》[*Adam and Eve*]里（图41），亚当投下的影子横过夏娃的腹部，打她这边过来的光线似乎被反射到他那边去了。阴影的变幻既让人物间的关系变得复杂，又将之确立起来。

沃尔夫林的第二对概念平面[planimetric]和深度[recessional]，同第一对紧密相关，明确来源于古典浅浮雕理论。术语“浮雕式的”在这部分屡屡出现。首先，跟古典浮雕一样，平面的构图里“对象是在跟画平面平行的层次上安排秩序的”。也就是说，对象被呈现为可在平面上清晰把握，而并不促使我们想象自己正从另外的角度去观看它们。也就是说，不存在别扭的透视短缩。通过在平面上容易理解的形式来暗示空间，也暗示了深度，而深度方面突然的变化则通过“重叠”来完成，重叠中前面形状跟后面形状之间的



图40　伦勃朗，《萨斯基亚头像》，约1637年，蚀刻画，伦敦：大英博物馆

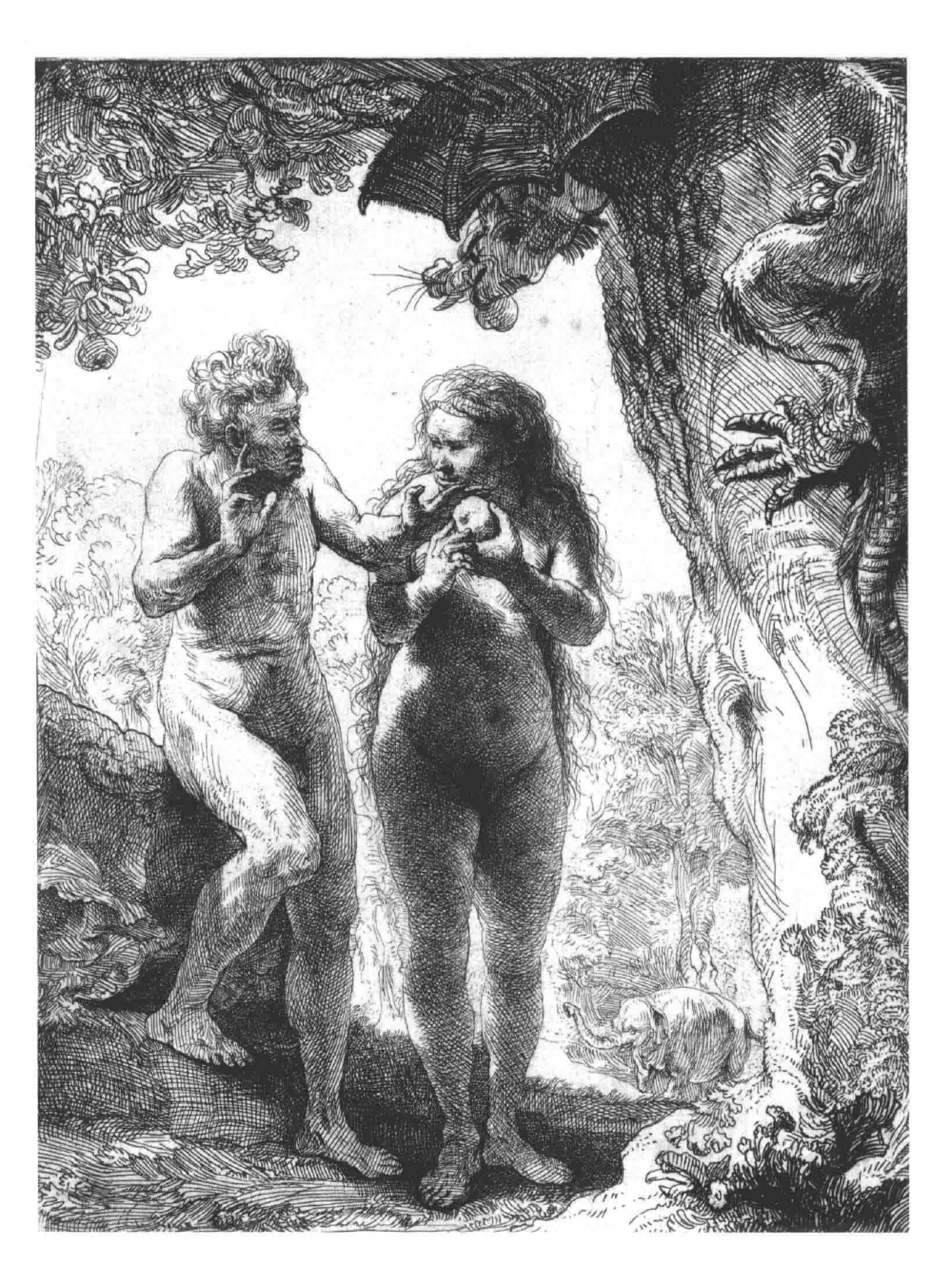


图41　伦勃朗，《亚当和夏娃》，1638年，蚀刻画，伦敦：大英博物馆

距离则并不确定。沃尔夫林写道："平面和深度，已经成为同一个要素，因为整体弥漫着透视短缩的形式，我们才感到对于诸平面平行之秩序的默认，显得自然而然，并获得丰富之物被简化为极为平静明晰之物的印象。"[3] 如果我们
124 回过去看阿尔巴圣母的素描稿（图38），对处于浮雕式次序中的前腿与弯曲胳膊，我们可确信地用透视短缩形式的默认来加以解释。

我们可以详细地观察这一原则在藏于伦敦国家美术馆的作品《圣母和圣婴、圣约翰》[*Madonna and Child with St John*] 中的应用（图42）。画中圣母坐成的那个斜角敞开了空间，圣婴被安放得妥当，两人在形式上协调一致，并列于同作品表面平行的平面上。在圣约翰填占圣母左臂伸展所敞开空间的方式上，情形同样如此。圣母之手同圣约翰肩部的一致性、圣婴手臂运动的连续性与确定圣母肩膀的曲线形成了对形式的补充，处理得很精确。这些线描的连续性既穿越了分散的形式，也穿越了空间方向的变向，于是提高了体积表现的明晰性。

在曼泰尼亚 [Mantegna] 的《受难》[*Crucifixion*] 或R.吉兰达约 [Ridolfo Ghirlandaio] 的《基督背负十字架》[*Christ Carrying the Cross*]（图43与44）中，甚至当作品包含着指向远处的深度表现时，构图的主要次序跟图画的表面相平行。这种平行从一边延伸到另一边。它是浮雕式构图的一个方面特点。沃尔夫林用来与之相对照的绘画，是那些"再也不能在平面部分领会画面内容，其脉络却是在前景部分同后景部分之间的关系中"的作品，如鲁本斯的《十字架上的基督 / 长矛的一击》[*Coup de Lance*] 和《背负十字架》（图3与14），以及伦勃朗的《亚当和夏娃》（图41）。这也是提香的《化妆的女子》和伦勃朗那幅藏于爱丁堡的《亨德里克 · 斯托费尔》之间的对照（图1与2）。

沃尔夫林引进的第三对区分，是封闭的形式和开放的形式 [closed and open form]。很多作品具有如下特征，在同所绘边界的清晰关系中，作品所绘内容似乎得以确立，以至观众反过来能够琢磨自己同画面边缘特别是底边的关系，并把自己的立场同主题相联系。提香的《化妆的女子》即是如此。当伦勃朗作品中的人物向前倾斜抓住窗帘时，我们同她不可能有如此清楚的空



图42 拉斐尔，《圣母和圣婴、圣约翰》，约1510年，伦敦：国家美术馆

图43　曼泰尼亚，《受难》，1457—1459年，巴黎：卢浮宫



图44　R.吉兰达约，《基督背负十字架》，约1520年，伦敦：国家美术馆

间上联系。在本书所讨论的其他作品中，我们也可以做此判断。

在曼泰尼亚的《受难》中，受难地山峰曲线经过精心设计，暗示出它一直沉降到画的底边之下，正是这条边阻断了我们对前景中士兵肩部以下的视 127 界。鲁本斯《十字架上的基督/长矛的一击》的地平面或人物同底缘之间，则不存在这相关性。左边的人物被排除出视界，但肯定不能同边缘建立空间关系。画面中的底线也不能同所画的地平面建立关系，因为该梯子远未靠拢虚构空间的边缘，实际上在向我们观者倾斜，以至于所画空间大大超过安放梯子的位置，朝着我们的方向伸展。

在对比开放的和封闭的形式时，沃尔夫林以多种方式进行阐述，诸如论述画面内的方向性为画面框架和表面或加强或从中脱逸等。而开放的形式尤其适用于理解鲁本斯的绘画，他写道：

> 在人物线条和图画的长方形之间再也没有密切关系了。人物跟框架的距离不再是画面特征的一个构成因素。甚至当人体被正面表现，也并非出于同图画表面的关系而采用正面姿势。方向的纯粹对抗被避开了，而在人体中，轴线的关系只是含蓄地，或者说仿佛从内部让人感觉到。[4]

沃尔夫林的最后两组对比是对前三对概念的展开。我认为，理解沃尔夫林各对立概念之间一般的连续性并非难事。线描的确定性，实际的标记或轮廓，同清楚揭示空间的边缘线之间的吻合，这对立于这样一种再现模式，即得由我们观者来寻找界定空间的边缘线。于是揭示空间的那些提示同油画或素描所画标记之间的吻合变得不够完全，允许艺术家处理更难驾驭的姿势和光照条件。从平面—深度的区分中，我们则愈加认识到：在平面的画中，各构成部分的安排都服从于浮雕式的秩序。再度意味着显示空间的形式，同作品表面或设想为浅空间的作品表面之间存在最大程度的吻合。反之，我们将忽视作品表面，而在前景和后景间建立关键性联系。这可能意味着我们不得不寻求难以即刻把握的关系形式。这样，第三对对照概念，封闭的和开放的 128

形式之间的对立就跟前两个联系起来了。在线描的、平面的和封闭的形式中，实存的作品表面，其边缘、方位和上面标记同所描绘的主题对象间的关系显得很妥帖。在涂绘、深度和开放的形式中，这种妥帖被放弃了。

其后的范畴，诸如涂绘、深度和开放的形式避开了更为根本性的因素，而正是这些因素帮助我们确定一个由空间中不连续物体组成的世界。它们还避开了主题对象和媒介之间比较明显的等同，这些等同却恰好构成了线描的、平面的和封闭的形式之特点。古典晚期艺术风格呈现了更为不确定的关系，把一种更需探索性的任务留给了观者。

在一段关于提香的简短文字中，沃尔夫林对如何理解风格上的变化提出了他自认为最清晰的解释：

> 如果像提香这样伟大的人物，在他最终风格中完美融合各种新的可能性……那么风格的这些可能性首先进入他的视野，因为他已经把那么多的可能性抛诸身后。假如不是立足于先前那些预备阶段的必要基础之上，就没有人能够构想出这些形式，无论他如何卓越。[5]

这为说明风格变化提出了极为一般性的理论，较沃尔夫林努力追溯的具体风格发展要远为一般性。它基于对一个形式家族不断增长的熟悉性。我们必须设想，正是这个形式家族使得新的细节经营成为可能和可以期望的。这是一个更广泛的论题，沃尔夫林曾相当频繁地加以论述，根据不断加强的形式处理上的熟悉性来论述艺术发展。在《美术史的基本概念》一书的结尾处，他论述巴洛克艺术的出现：

> 只有在形式已经众手相传得足够长久，更确切地说，只有当想象力活跃地投身于形式探索，并足以孕育出巴洛克艺术各种可能性的时候，发展才会自我完善。[6]

这告诉了读者，沃尔夫林在《美术史的基本概念》中考虑绘画和素描时所持立场的关键之处。这会带来什么问题？

二 视觉传统的分离

129

沃尔夫林关于图式［schemata］或理想类型［ideal types］的描述技巧、简洁性和洞察力从来都没有问题。真正受到挑战的，是他那些概念在理论上的力度或地位及所赋予它们的重要性与意义。

首先，他对视觉风格的这番论述，暗含着一种声明：要展现出艺术家自身成就的性质，以便跟文化情境对其作品的作用产生对比。这些基本的视觉形式，标示出艺术家的贡献：艺术家是形式创造者，并在以概念为特征的体系中从事形式创造。这种立场有个明显问题：艺术家如何阐明其题材，在诸如《哀悼基督》或《拉撒路的复活》［*Raising of Lazarus*］中如何产生戏剧性效果，等等，这些方面都被忽视了。即使设想，在对艺术行为的任何论述中沃尔夫林所分析的因素肯定存在，它们也不能构成对艺术行为的**充足**论述。

一旦我们审视这些视觉范畴被赋予的第二项功能，即描述艺术的历史转形时，问题就暴露得更加充分了。因为，沃尔夫林显然在艺术发展中看到了一种因果连贯性：

> 用历史学家眼光看世界的人，了解那种深深的幸运感。那时，事物处于一种从起因到结果的清晰秩序中，哪怕只是对于有限的范围而言。那时，我们所面对的东西没有了偶然性，变得可理解了，就像一些正在形成并必然会形成的事物一样。[7]

但是我们如何理解这种因果连贯性？首先，它会表现在艺术家借用和修正前辈作品的方式中。但是当一个艺术家借用早期作品时，他继承的不只是视觉形式，还有戏剧性姿势；不只是界定形式的方式，还有对所描绘事物之



图45 伦勃朗，《基督下十字架》，约1633年，慕尼黑：老绘画陈列馆



图46 鲁本斯，《基督下十字架》，约1614年，伦敦：考陶尔德艺术学院

特征的敏感度。

举个例子，伦勃朗的《基督下十字架》[*Deposition*] 显然是以鲁本斯的《基督下十字架》[*Deposition*] 作为创作来源之一的（图45与46）。伦勃朗转动了主要的一组人物，让它们斜对观者。在鲁本斯让光线更均匀分散的地方，伦勃朗让光线集中起来。这种处理就重新阐释了事件。这些属于可以用沃尔夫林的术语加以描述的变化。但是，还有其他变化。基督理想化的身体伦勃朗避而不用，在他的处理下身体的肌肉变松弛了。哀悼的性质有了很大变化。131
光线集中带来了另一些改变：基督这一组跟十字架脚下圣母这边的场景截然分开，后者成了次要情节。另外，左边人物形象的哀伤与稳固地被安置在右边的亚利马太的约瑟夫 [Joseph of Arimathaea] 形象形成对比，他被赋予了在安特卫普祭坛画中所不具有的重要性。

沃尔夫林关于风格的双源理论 [theory of two roots of style] 将把这些特征排除在风格的视觉根源之外，而我们必然就会认定这被排除在绘画艺术内部的传统之外。按沃尔夫林的思路，我们就该尝试参照文化环境以求解释这些特征的变化，即参照以下事实：鲁本斯画的是一个天主教大教堂的祭坛画，而伦勃朗是在新教徒环境中画的一系列基督生平的叙事画。与其他地方不同，伦勃朗笔下的约瑟夫可被看作一个社区里肩负职责的模范长者。但是，这种描述为我们理解一个艺术家如何得助于另一个艺术家造成了极大的限制。它假定，伦勃朗从早先艺术家那里所学到的应该仅限于设计感和构思认识，所有其他东西都归因于对语境因素的论述。但是这并不能确定伦勃朗对约瑟夫的强调不是来源于某一个视觉上的范例。鲁本斯的构图本身就是从米开朗琪罗 [Michelangelo] 在佛罗伦萨的杰作《哀悼基督》发展出来的，他把米开朗琪罗雕刻的布局转形到绘画里。而他们俩各自对基督的表现又都是以古典的拉奥孔形象为模型。伦勃朗不仅看到鲁本斯的作品，有可能也看到了米开朗琪罗的《哀悼基督》的版画。在米开朗琪罗的作品中，他也会发现约瑟夫扮演了一个主要角色。关键在于，我们不能设想沃尔夫林所没考虑的差异就不是来源于早先的艺术作品。我们也根本无法断定，哪些风格可能是一个艺术

家从早先艺术家那里汲取的，而不同于他从自身文化内部的其他来源里接收。

艺术家与所在传统的关系，即他与艺术上值得效仿的早先作品的关系，诸如艺术对他而言是什么，他的艺术能做什么等问题上，不仅仅只是视觉形态学的问题。除非视觉形态学被宽泛地理解为包括戏剧性母题、绘画和构图
132 设计，以及画家成就的整体领域。因此正如布克哈特明确指出的，风格两个根源的划分，即其一归结于与早先艺术的联系，其一归结于文化环境，并不能统摄在某个普遍规则之下。因为何种观念能再现作品的可见特征，原则上没有任何限制，而关于在视觉传统内部什么可能是其特征，一般也没有限制。这并非意味着艺术家与往昔艺术之间，同他与艺术外部社会因素的关系之间无须做任何区别。而是说，并没有一般性的区分作为一个**先验**［a priori］的概念来谈论后来的艺术家可能从一件艺术作品中学到什么。

沃尔夫林将风格的两个根源分立，还牵涉到另一种到现在为止尚未论及的含义。让我们比较乔托的《拉撒路的复活》和吉贝尔蒂［Ghiberti］对同一主题的处理（图47与48）。显然，吉贝尔蒂从乔托那里采纳了戏剧性的设计，把作为基督和拉撒路之心理中介的人物形象归入围观群众。但对奇迹的处理发生了实质性变化。乔托安排故事中的两个部分，即马利亚［Mary］和马大［Martha］对基督的哭诉和基督唤醒拉撒路相互独立，并让马利亚和马大姿势保持一样。而吉贝尔蒂却让马大的形象打断了基督和死者之间的叙述关系，从而赋予这个调解者的形象以新的意义。他还引入了马利亚横卧形象的母题，她六神无主地伏在基督脚下，以此方式表明了姐妹间的差别。

我们可以把吉贝尔蒂在乔托构图方案上所做的改动做如下解释，在更简单的形式创造方式上产生了变体，一条叙述线索被另一条截断，使得构图更整体同时也更复杂。不过在狭义上这还不能算沃尔夫林式分析。沃尔夫林式分析可能会把第二种构图视为某种发展，并置于视觉形式化的历史中去讨论，将构图做包括戏剧性设计在内的自由阐释。

但是，我们还可以选择另一种方式来思考两种构图的差异。在唯一描写这个事件的圣约翰《福音书》中，首先表明的是基督允许拉撒路死去，为的



图47　乔托，《拉撒路的复活》，约1310年，帕多瓦：阿雷纳小礼拜堂



图48　吉贝尔蒂，《拉撒路的复活》，约1410—1420年，佛罗伦萨：洗礼堂

是给大家示现奇迹。因此调解者的人物形象和他周围的人群在故事里不可或 133
缺。此外，经文中马利亚和马大两人对兄弟疾病的反应相互区别。马大直接走向基督，而马利亚继续待在家里，陷入悲痛之中。她到现场的时候，是马利亚倒在基督脚下，而不是马大。不过，整齐划一地表现两姐妹的乔托，并不一定就是一个比吉贝尔蒂粗心的读者。因为当马利亚来到基督边上时，她的话正好重复了早先马大在故事中说过的那些："主啊，你若早在这里，我兄弟必不死。"我们把对《拉撒路的复活》的两种处理，看作是一种演变自另一种，认为吉贝尔蒂将乔托的设计复杂化。我们把这同文本加以联系考虑，这两种选择显然没有相互排斥，而且可以引发需要进一步考虑的问题。我们可以做如下描述，吉贝尔蒂阅读文本时可能已经结合了乔托的画，这就和乔托的描绘可能已经结合了文本一样。纯粹视觉传统的观念必得由一个非视觉化的文化来补充。

如此，关于风格的独立视觉根源的概念，沃尔夫林有两个互补的难点。首先，它预设了我们可以在艺术作品中圈划出一个层次的特征，这些特征组成了艺术家**作为**［qua］艺术家所做的贡献，即后来艺术家可以借助于前辈作品。但实际上，我们不可能拥有圈划出这一层次特征的普遍适用的方式。其次，它还因此断言风格有着摆脱视觉清晰处理的非视觉根源。这些批评不仅适用于沃尔夫林的理论，也适用于任何其他同样将视觉传统分离的原则所建构的理论。

三 通过历史的艺术转形

现在，让我们从沃尔夫林的风格双源构想转向与之相关的观念，即风格通过历史的自我转形［the self-transformation of style through history］的观念。它存在的第一个问题是，风格转形同具体作品的理解如何产生关联并不清楚。因为，如果认为从线描到涂绘、平面到深度等五对概念的风格转形，是根据已完成作品而做出的一般性概括，那么我们就面临一个问题：如此总结出来的特征，在多大程度上能把具备这些特点的作品解释明白。我们对已完成作 136

品的纵横概括，难道不会总结出完全无法解释的作品因素吗？比如，我们可以辨识出一个逐渐让构图焦点越来越向左移的趋势，或归纳出红色色区不断加宽的趋势，或者包含多少使用低浓度颜料的趋势。其中任何一个都**或许**有批评上的相关性，可是仅仅一般地概括趋势不能体现出批评上的相关性。[8]这样我们并不能看出它们对具体一件或一组作品的重要性。所以，为什么我们可以认为沃尔夫林一般性概括的情况是更成功的呢？我们又如何看出，他的概念所标出的次序是否有助于我们理解具体作品，而不仅仅只是囊括了作品，于理解却是可有可无的一般性概括呢？

下面是问题的一个具体展现形式：早先作品并非总以同样的方式和后来的作品发生关系。在许多主要作品中，我们对艺术家所汲取的直接来源缺少了解。但是一旦我们确认了，它们对我们理解具体作品所起的作用也可能大异其趣。在这个层面上，分辨出一些早先和后来艺术家的作品之间发生关系的方式，或许会大有裨益。

例如，布鲁内莱斯基曾予以强化的柱子（图49），它包括一段呼应并重现柱头的柱上楣构部分。正如布克哈特观察到的，这样的建筑特征有许多先行者。[9]这个特征在古典时期已经出现了，虽然那时并不是作为独立柱廊的一部分，墙内的柱上楣构部分从立在墙前面的柱子上方凸出来。这在佛罗伦萨洗礼堂的立面又曾出现过，也曾先行出现在14世纪佛罗伦萨建筑师对兰梓凉廊［Loggia dei Lanzi］窗间壁的处理中。但在鉴赏这些来源的范围时，我们并不认为布鲁内莱斯基提供了早先主题的一个变体，他只是在重复使用某种建筑手法而已。如果我们要把它看成早期主题的变体，那这个主题是什么呢？是最初的古典立柱和柱上楣构？或是带有凸出的柱上楣构的柱子？或是佛罗伦萨洗礼池的罗马式立面所采用的那种形式？我们关心的是这个手法在布鲁
138 内莱斯基建筑语境中的使用方式，是楣构的上楣呼应柱头，并让拱顶显得是从两层平台上起拱、千方百计增强其表现力的方式（图50与51）。如此，即使我们不把这些来源视为变体的主题或援引，我们也可以凭我们对来源的感知对眼前所见做出清晰的表述。

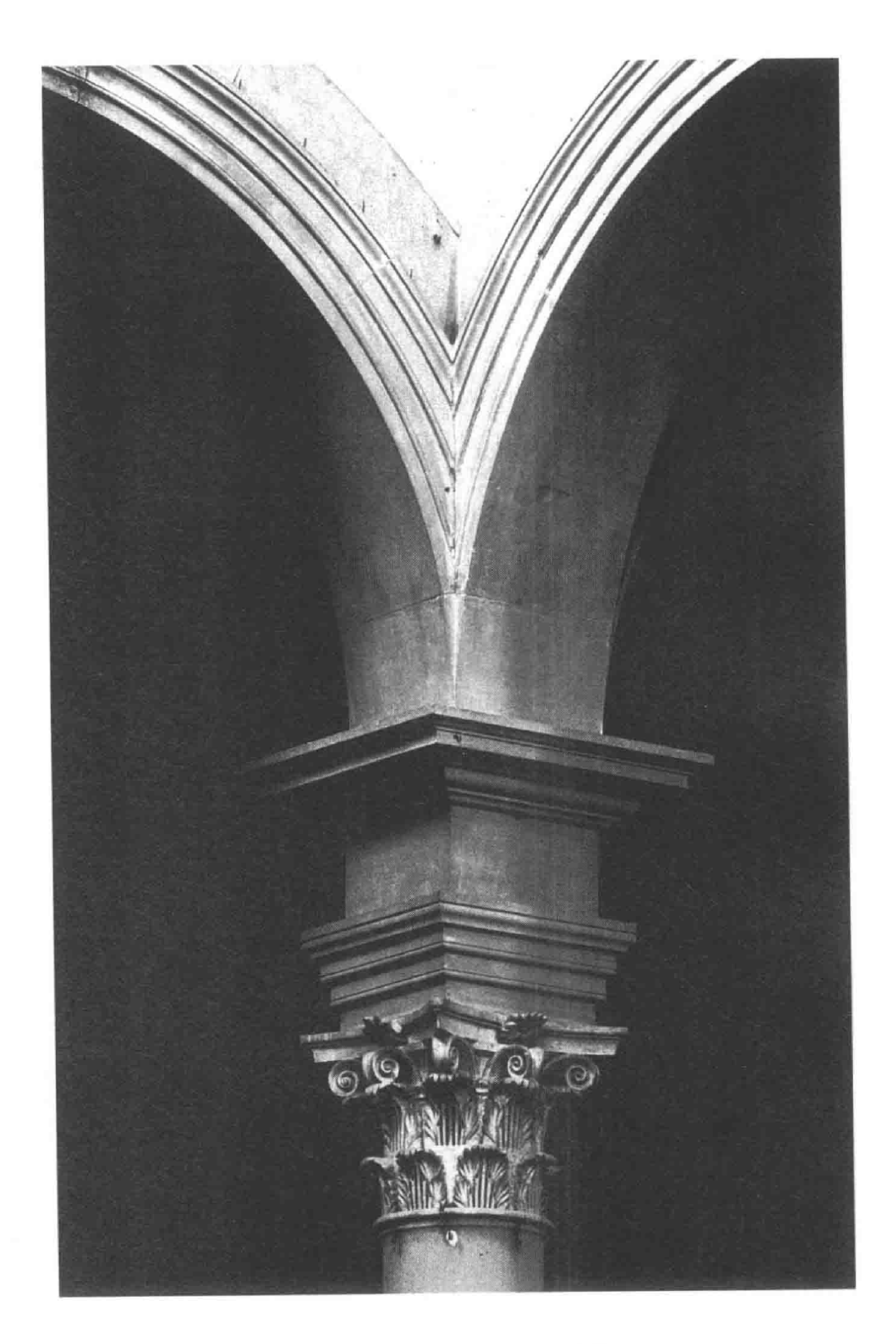


图49　杜头，圣灵教堂，佛罗伦萨



图50　圣灵教堂，内景，佛罗伦萨

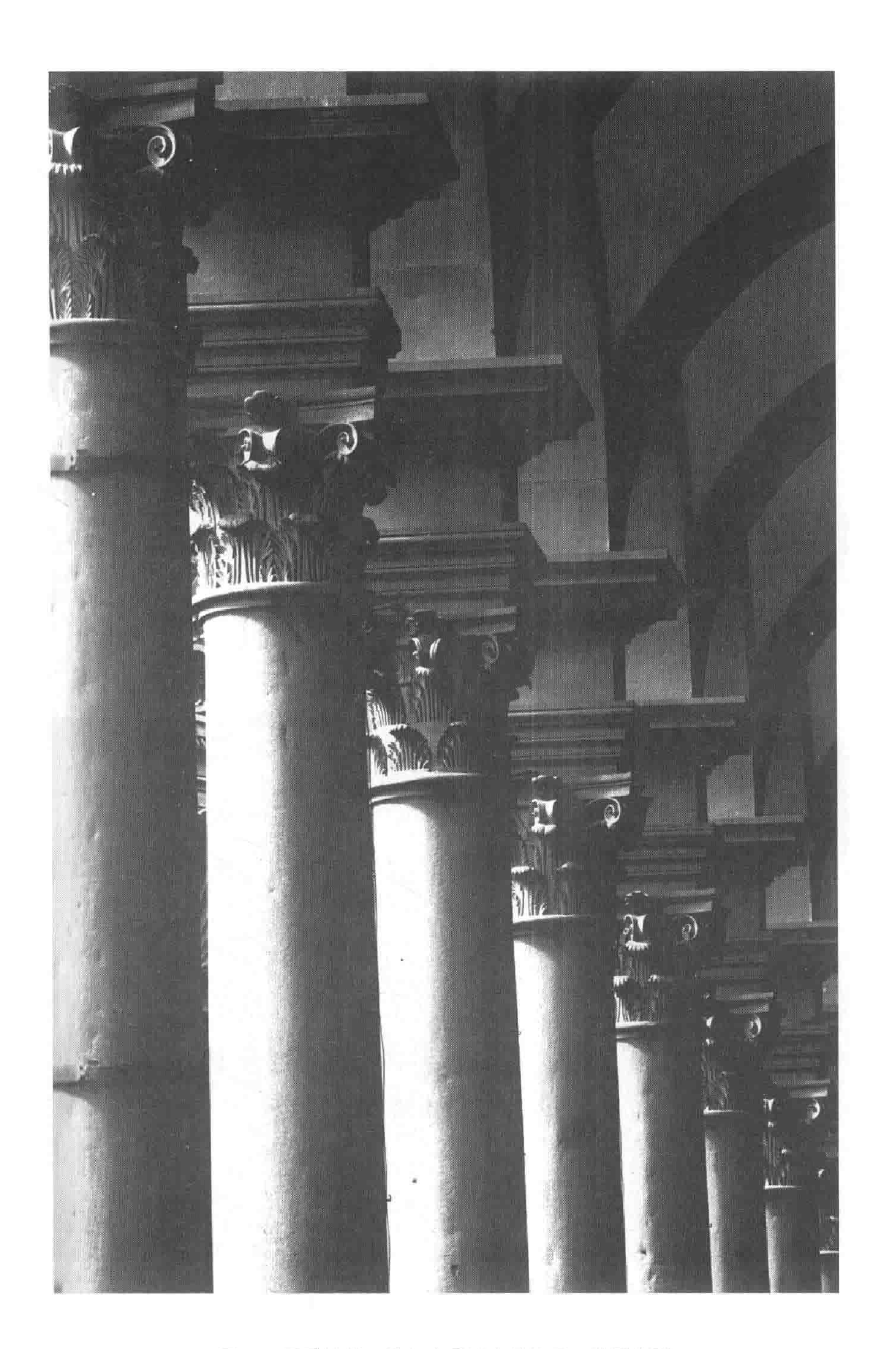


图51　圣灵教堂，沿走廊看过去的柱子，佛罗伦萨

其次，一件作品可能唤起一件更早的作品，但自身不作为变体而出现。吉兰达约在圣三一教堂［Santa Trinita］的湿壁画唤起了乔托关于圣方济各生活的湿壁画（图52与53），这样处理加强了那个散布于整组壁画上的佛罗伦萨遗风的主题，同时又把佛罗伦萨看作事件以及其他大量细节的背景发生地。我们自然没有理由把这组壁画看成是乔托某个主题的变体。第三，显然有这样的情况，我们确实把作品看作是变体，但不仅仅是对早先母题的借用或使用，就像和平圣母马利亚教堂［Santa Maria della Pace］断断续续的山墙和波浪形状的正立面（图33）。

诸如此类的差异被沃尔夫林关于风格变化的论述着实掩盖了。追溯一段时期风格面貌的变化，不应该是论述某位艺术家对前人作品的援用。我们只是从那些已完成作品的外观中追溯变化，除非我们是在对艺术家转形他们资源时所怀目的的密切关注中，建立起对作品的理解。

四　周期理论和视觉艺术的一般性

如果衍化过程是一个有目的感的过程，那么可以推测这个目的不但要同可见世界，也会在具体作品内部的各因素之间建立起更扼要、更综合也更难把握的关系。如果我们为沃尔夫林关于风格变化的描述赋予这样一种目的感，那么我们能这么做，仅仅是因为将此目的归结于带来变化的艺术家们。但如果我们认为，艺术家本身有这种目标，那么就必须假定它在整个传统中都有表现，而肯定不止涂绘艺术家才具有。针对由此加强的复杂性，我们必须假定一个一般目标。但以为只在沃尔夫林所追溯的历史中，或参照那些母题的
140 时候，一般目标才可以实现，这就不近情理了。这些变化不可能被视为和那个一般性目的有着相同的范围。我们需要把这个一般性目的和那些“母题”区分清楚，这就是沃尔夫林的类型学所要展现的。

一旦引入这个区分，沃尔夫林理论中的两个问题就可以迎刃而解。倘若他做此区分，就可能放弃那难以信服的风格发展周期性的观念。根据这个看



图52　乔托，《圣方济各之死》，约1320年，佛罗伦萨：圣十字教堂

图53　吉兰达约，《圣方济各之死》，1483—1486年，佛罗伦萨：圣三一教堂

法，一种明晰的古典风格之后继起的是难以把握的巴洛克风格，然后反过来又向一种简洁的风格发展。如此周而复始。只要把一般目标同表现它的特殊母题区分开来，他就没有理由断言必然发生极端的突变和反转；因为，每个艺术家求助于先前艺术的各种手法，不至于都陷入唯一的发展线路，或在任何时刻都只是显现出非常微小的变异。其他手法也可以被确认为属于被反复加工的主题框架的一部分。如果我们认同母题的变异，那也就能够认同，在一种构图模式或一组母题“被发掘殆尽”的时候，其他的也会得到发展。而只有我们假定这个过程只限于少数限定的母题上，才会有极端的突变发生。

一旦我们把沃尔夫林理论中变形的一般原则同特殊母题分别处理，那么，在多大程度上我们可以接受那些跨越绘画、雕刻和建筑艺术的范畴，我们怎样能够严肃地采纳一个从凡·格因［van Goyen］的风景画和巴洛克式立面里看出相同原则的体系[10]，这些问题也都更容易解答了。

要简短回答这个问题，我们可以说，从布鲁内莱斯基到布拉曼特的文艺复兴建筑的品质之一，就是为观众表现建筑的清晰结构，使它道道工序历历可见。这样，一旦那些工序被人们透彻地理解，它的精致化就会涉及复现、省略和多个母题互释地搭配。事实上这极其类同于以下方式：诸如投在边缘交界处而没有沿着边缘的阴影、打破了形式的线性清晰或绘画的各种空间关系变得更难捉摸的方式等等。从文艺复兴到巴洛克这段特定时期内绘画和建筑上的相似性，其根源可以认为是它们在最初一段时期就获得各自的母题和工序，而后把这些母题和工序继续精微化了。

143 沃尔夫林所尝试的严格性，对两类艺术的一致性或许并非很适用：五项对立的区分并不十分适合于建筑。但是认为母题向更含混的界定和更宽泛的效果转形，这个理解还是道出了两类艺术一些可以识别的特征。

五　对沃尔夫林论述建筑方式的批评：施马尔索和弗兰克

关于建筑的论述是沃尔夫林一部独特论著的主题，对此论著做个简介看来是适合的。奥古斯特·施马尔索，这位沃尔夫林的第一个严肃批评者，一

位“文献学式”的历史学家。按本书所用“批评”概念的意义，他也写了数目可观的批评史著作。19世纪90年代，他对沃尔夫林论述建筑的方式提出了若干质疑。其批评一开始直接针对《文艺复兴和巴洛克》一书，后来扩展到《美术史的基本概念》，但他论证的核心一直未变。[11]

施马尔索的批评集中在沃尔夫林关于涂绘的看法上，而且是作为一般艺术理论的一部分提出的，较为细致地谈到了主要视觉艺术：建筑、雕刻和绘画彼此间的关系。每种艺术都被看作一种途径，由此使我们同世界的视觉遭遇变成某种令我们心灵满足的事情。他对每种主要视觉艺术的论述，都有一个中心特征或思考聚焦点。建筑，主要是空间感，是我们在其中移动并在我们前面伸展开的空间问题。最纯粹的建筑作为外部事物呈现在我们面前，界定出我们可在其中运动或设想自己运动的空间，有着几何形式的一丝不苟的清晰。所谓纯粹，不是指那种可估价计算的纯粹，而是指同绘画、雕刻得以清晰区分的纯粹。[12]

一旦我们不再认为形式是对我们运动通道的界定，而开始对它们进行移情，那么我们就是在雕刻性地考虑形式了。雕刻首先完全是一个竖立垂直形式的问题，是我们对笔直人体的感觉之扩展。正如建筑主要关乎在深度上确定运动通道一样，雕刻也主要关乎对我们与大地之关系的姿势确定。[13]

施马尔索认为，绘画的中心特点是延展性［extensiveness］。在他的规划 144
性观念中，往深度去的轴线是建筑的中心，垂直轴线是雕刻的中心，而绘画的中心轴线则是水平的，施马尔索将它同图画平面一起考虑。在施马尔索看来，希尔德勃兰特错误地把画面平面和雕刻搅在一起了。[14]

在区分了三种主要的视觉艺术之后，施马尔索对艺术内部的风格做了第二类的划分。他的风格概念植根于他对各门艺术的区分，比如绘画可以是雕刻式的或建筑式的。当有一条垂直主导轴线的时候，绘画就是雕刻性的。此时，绘画的总体特点似乎就是支撑的形式或垂直下压的力量，比如在米开朗琪罗的《最后的审判》［*Last Judgement*］[15]或卡拉奇［Carracci］在法尔内塞宫天花板上的作品。施马尔索以拉斐尔的《圣礼辩论》［*Disputà*］为例[16]，说明当绘画

运用严格界定空间的边缘线，造成一种固定不变的感觉时，就是建筑式的。对施马尔索来说，各门艺术吸收其他艺术特征的能力表明了它们的连续性。“艺术王国”被认为更像是一个色环，既浑然一体，又有着确认的主要色块。

在对建筑的不同风格做区分时，施马尔索认为从米开朗琪罗设计的劳伦齐阿纳图书馆［Laurentian Library］的楼梯开始，巴洛克风格就是垂直的，即雕刻式占据优势，正如他在米开朗琪罗的《最后的审判》中看到雕刻式绘画一样。在他看来，还有一种涂绘的建筑，表现在文艺复兴时期的一种形式里。这恰恰和沃尔夫林的论述相反。比如布鲁内莱斯基的圣灵教堂［Santo Spirito］（图50），其内部空间我们可以视之为图像视角。还有拉斐尔为马达玛别墅［Villa Madama］所做的设计中，松散组合起来的一组自足的形式与周围环境成整体，强调的是宽度与平面，而非深度和纵深。[17]洛可可风格的建筑则以一种不同的方式把涂绘呈示出来，形式的边缘消融了，镜子成为某一个标志性的建筑特征（图56），其典型作用靠的就是对空间界定的混淆。[18]

关于施马尔索的描述，我不再赘述更多细节，但他确实传达出一种不同于沃尔夫林建筑体验的认识。在施马尔索看来，沃尔夫林方案的基本弱点在
145 于，他没能对建筑怀有充分的重视，因此看错了它的性质，不着边际地把建筑作为想象力生活的一部分。施马尔索指出沃尔夫林没能赋予其术语以概念上的清晰性，而这必须先于任何批评性描述。[19]但是，施马尔索那种概念上的清晰，他关于主要视觉艺术及其风格各有其主导轴线的清爽体系，现在看来更像是一种知识考古学的目标，而非批评性的可靠先验根据。它所显示的自我批评性关联的基础，并不比沃尔夫林的诸范畴更令人信服。

此外，施马尔索对沃尔夫林的批评，没有对后者将风格的视觉理论孤立起来的做法提出质疑，也没把形式和功能意义加以整合。保尔·弗兰克［Paul Frankl］基本上是以施马尔索的类型观念为基础建构理论，在《新建筑的发展史》［*Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*］（1914年）一书中他尝试把论点扩展到这个方面。该书的英译本书名是《建筑史的原理》［*The Principles of Architectural History*］，暗示它构成了对沃尔夫林的《美术史的基

本概念》的补充。[20]弗兰克为文艺复兴到19世纪的建筑史发展提供了一个解读方案。他从四个方面来看待这段发展。第一是空间的有序化，即人们在其中定位自身和运动的空间。这种有序化的一个类型是，一个空间连接到另一个空间，从而形成系列，如两边的礼拜堂跟中央空间的组合方式，其中每个空间都显示出有一条用以定位自身的独立中轴。他把这看作是文艺复兴时期建筑的特征（图50）。在与之相反的空间关系中，没有一个组成成分看起来是独立的，每个空间的各个部分像是一个连续体的进一步细分，如同一连串看起来像是无限延伸的空间，或环绕而成的不间断环形的空间，就像巴洛克式建筑的内景那样（图54）。

看待这个发展的第二种方式，是着眼于物质团块和这些团块表现其力量的方式。举例言之，把建筑物的形式视为建筑骨架，或"解释为：把所有个别形式作为一个连续的肌理的组成成分，其延伸或环绕着空间形式……连续表面上力量的作用较静止存在的肌体组织更为重要"[21]（图55）。

第三，就是他"可见形式"的观念。对一座建筑物我们可以看见许多视点，不过把它们都视为同一座建筑物的视点，并和我们对同一座建筑物的基本感觉相联系。或者，在混合形成的洛可可建筑中，我们可以在单一视点内 146
看到无限丰富的局部形象（图56）。弗兰克把施马尔索的三种基本建筑风格，即建筑空间的建筑、雕刻团块的建筑和涂绘效果的建筑做了进一步展开，不过他将之转变成思考建筑的三种方式。[22]

弗兰克的第四个观点，关注了社会意图或宗教意图的意义功能。[23]他的功能意义从占有主导地位的合理安排家务生活的考虑，或希望给参观者留下印象，扩展到一些细节，包括我们从建筑物的一处到另一处（比如，从戏院的售票处到休息室，再到听众席），还包括内部陈设。的确，建筑物包含着内部及其四周的整个生活。没有生活的建筑物，在他看来了无生气，不过只是一处考古上的遗迹而已。

在这一步，我们应该记得当前的用意是如何将弗兰克置于沃尔夫林建筑观点的批评者，也是对比者的立场之上。弗兰克在思考功能发展与形式发展



图54　G. B.潘尼尼，圣彼得教堂的内景，局部，伦敦：国家美术馆

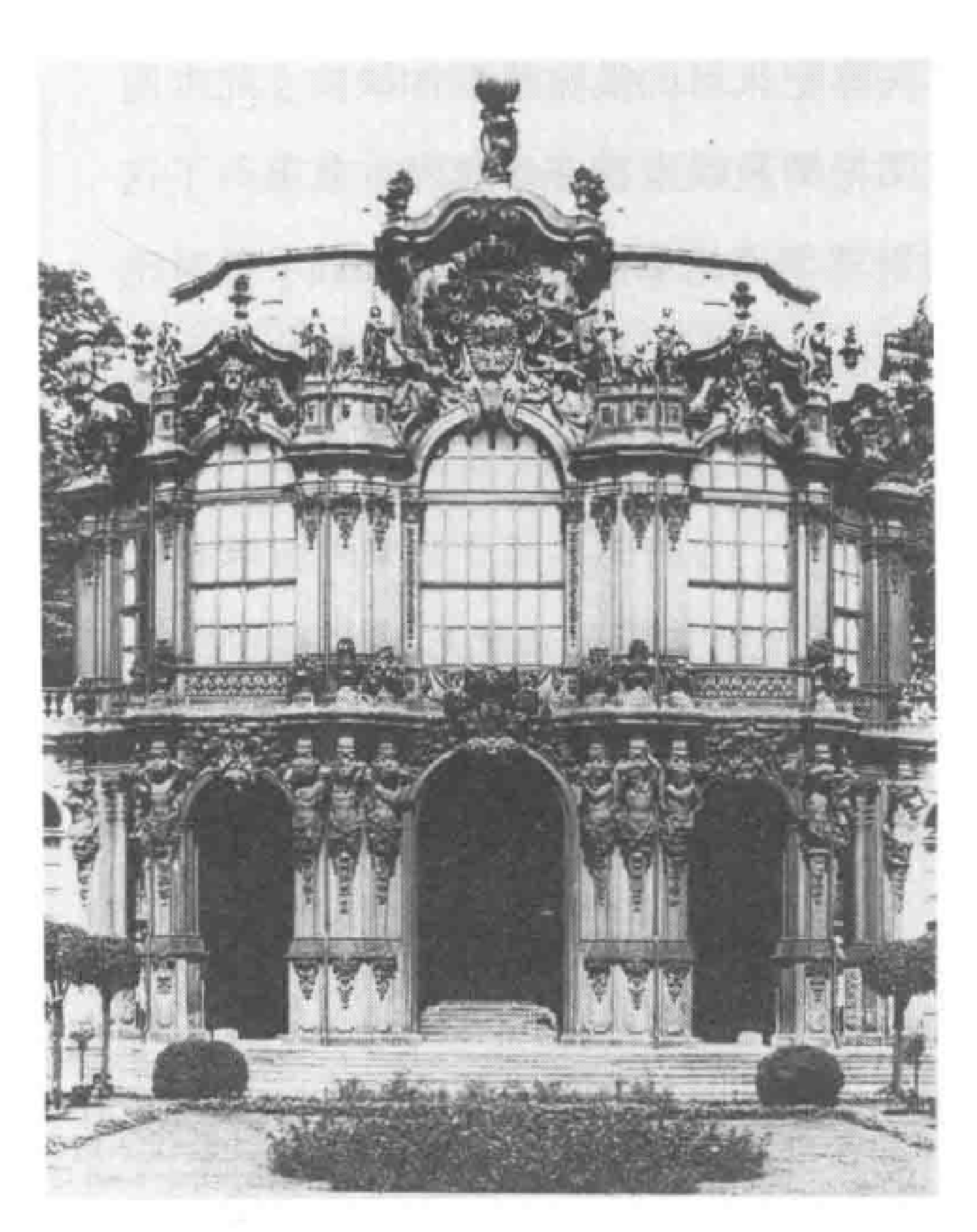


图55　茨温格宫，亭阁正面，德累斯顿

图56　大主教宫殿，镜厅，维尔茨贝格

之间的联系时，他的理论难题跟沃尔夫林把风格的视觉根源加以独立的难题正相对应。我们能看到，当弗兰克试图把两股线索捆在一起时，就陷入了这一困境。在把佛罗伦萨的圣灵教堂建筑同罗马的耶稣会教堂［Gesù］做对比时，他写道：

只有耶稣会才对人们有持久的影响，它将艺术用于特定的宗教传教目的。而建筑意图一旦改变，那三种形式的因素也必定无条件地改变。

在论及视觉变化的内在动机时，他写道：

他（艺术家）开始想拥有他以前没有的东西，想通过前人未曾试过的手段为难以企及的满足而工作。我当然不是认为一种“形式疲劳”促使着新的阶段，而是指这样一种感觉认识，即流行思潮的所有问题都解决了……形式因素被内部动因改变了，然后，这个改变又被外部动因借一个新的意图得以完成。[24]

但这依然是属于风格自主的视觉根源，只不过是提供了一个功能与文化变化
149 中的“预置和谐”［pre-existent harmony］而已。这就暴露出和“双源”风格理论相同的缺陷，也是在时代内部构想一个必要的统一概念时所暴露的缺陷。

施马尔索和弗兰克理论中令人感兴趣的特点在于，他们都对建筑分析的现象层范围做了扩展。弗兰克还以一种富于启示性的、在理论上或许尚未完整的方式引入了功能［function］概念。

六 结 论

在谈到丢勒［Dürer］时，沃尔夫林写道：

> 当别人说他根本上是个素描家的时候，并非指他的素描多于油画，而是表示，对他而言一切自然现象都自行转化成线描表现。他察觉到了身体的可塑性，从作品线条的急剧起伏流动来看，他对身体有着强烈的，有时是夸张的感受。甚至在这些运动变得更平静、趋向缓和时，它们的状态仍然是通过稀疏的淡细线条来暗示的。[25]

沃尔夫林认为，无论丢勒表现什么，我们感受到的都同样是基本的“构形法则”。

总而言之，沃尔夫林的诸范畴就同丢勒的形态学一样是构形法则，我们感到它们渗透在对主题对象的表现中。他在《美术史的基本概念》中详细展开的概念，相对而言比较稳定，在此意义上可谓**基本范畴**［Grundbegriffe］，比其他概念可能更基本：它们让画家的素材跟世界以非常笼统的方式相匹配。与诸范畴所暗示的东西相比，沃尔夫林对理论手段的运用或许更为复杂，但无论连带的是多么复杂的分支，他界定的那类因素都是其核心。

最后，值得我们讨论的是，这些概念并没有历史顺序。这一点很重要。有时候，相反的概念可用于同一幅画上。比如鲁本斯《基督下十字架》（图46）中，人物紧密组合，在遥远天空的映衬下他们构成一种填充前景的方式，我们可以认为这是浮雕式的和平面的。同时，我们可把左边约瑟夫的向前伸展看作绘画内部前后贯穿运动的一部分。沃尔夫林自己心中有一个历史范围，如果要在此范围之外举例的话，则封闭的和开放的形式区别可以用来描述杜乔三联画里的一对矛盾（图57）。在这幅藏于伦敦国家美术馆的画里， 151
诸圣徒侧立于圣母两侧，站在一个稳固的平台上，平台前部可看作同嵌板的表面相吻合。圣母被置于一个空间里，此空间同嵌板边的关系并不确定，或更完全处在我们世界里，或更遥远。

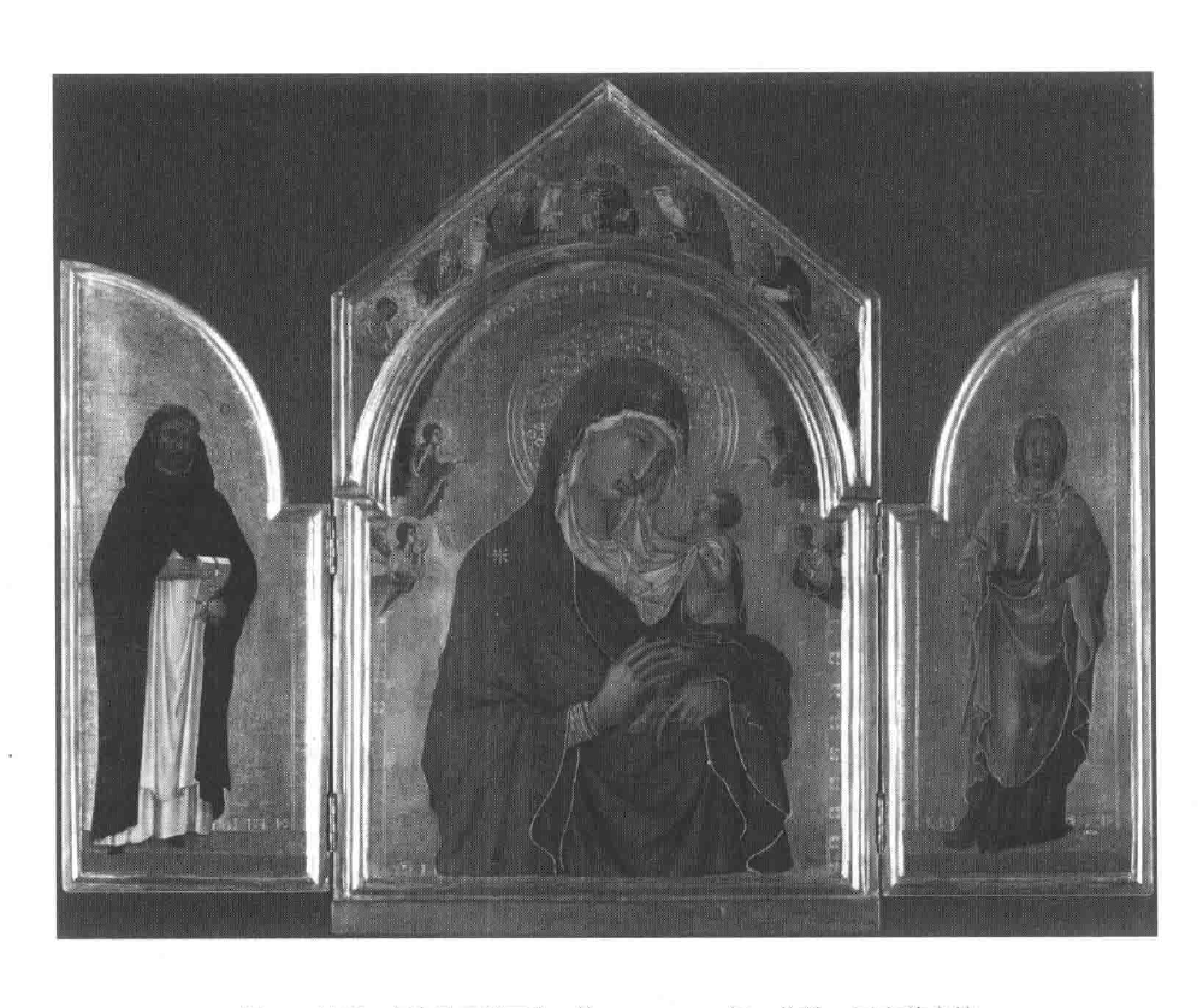


图57　杜乔，《神圣三联画》，约1300—1330年，伦敦：国家美术馆

第八章

从施普林格到瓦尔堡

前文已讨论过他们著作的史家们，如李格尔和沃尔夫林，都很明确地注意批评体系的构建。本章谈论的两位史学家并非如此。施普林格和瓦尔堡代表了鲁莫尔传统的延续，他们既关心语言学上的细节，也注意在社会生活整体中保持艺术研究的整合性。

一　施普林格反驳黑格尔

施普林格出生于1825年。在那部杰出的自传里，他把自己描述成一个改籍德国的捷克人和改宗新教的天主教徒形象。这些变动有几分否定意味，是奥匈帝国的警察和宗教密探所促成的。作为一个喜欢论战的自由报人，他受到了特别的盯防。既然改入德国籍，他对德国统一也曾觉得心有戚戚，但结果却让他清醒过来。他对德国文学充满热爱之情，在生命的最后时期他希望自己对此领域曾有所贡献。

但是，施普林格不只是成为德籍捷克人，他也从一个理想主义哲学家转变成了探求往昔艺术生成语境的艺术史家和评论家。早在1848年的博士论文里，他就确定了自己的理论立场。[1]该论文是对黑格尔历史哲学的一次攻击，

牵涉到《美学》，但并不以此作为中心。后来，施普林格在自传里写道："我想要解析出这个体系的人为性，并揭示出黑格尔《历史哲学》[*Philosophy of History*] 的各种内在矛盾。"[2] 在此语境中，施普林格的论文感兴趣的不是对黑格尔思想内部混乱的揭露，而在于以何种方式反对黑格尔并确定自己的立场。

153 最初的一通辩驳，直接指向黑格尔决定性阐释立场。施普林格追溯了黑格尔建立此立场的两种方式。其一便是将历史本身作为绝对精神发展的一个**阶段**。施普林格反对说，人类活动无不发生在历史框架之内。当然，这不是坚持说没有任何历史产物，比如人的思想较其产生的环境要活得更长久。但往昔思想对于后来社会生活产生影响的方式，本身就是历史的一部分。[3]

根据施普林格的观点，黑格尔对历史之外的优先点进行界定的第二个途径，是把历史作为"种族"史来对待，而种族的历史则在两种互补的方式上得以昭显，即宗教和国家。宗教和国家都被看作拥有一种理想的形式。但这理想形式并非作为某个遥远的抽象观念，而是作为现实中那个时代的普鲁士新教国家被构想出来的。在黑格尔的观点里，这是唯一被恰当建构的国家，于是意味着所有以前和其他的现代国家都有缺陷。对此，施普林格评论道：

> 哲学家没有从真实存在的现代国家得到任何权利，来把它抬升到历史范围之外，或将它放入一种同往昔发展诸阶段相否定和相反驳的关系之中。[4]

也是以此方式，黑格尔再度将自己的当下立场孤立出来，以此对抗过去的流变。

不过，施普林格对黑格尔关于历史处理方式的攻击，另有一个更易理解的根据。黑格尔制造出了同国家利益相一致的个人真实利益。对黑格尔而言，国家所代表的"普遍利益"是个人利益的实质内容。进而国家被简化为法律，而不管法律是如何制定通过和实施的；宗教则相应地被简化为对上帝的沉思，而无须宗派和礼拜活动。[5] 黑格尔把个人、国家和宗教视为绝对理念的显现，其中既无人，亦无物。最终，他把人之自由的观念降格为一幅漫画。根据黑

格尔的描述，在古代的专制社会里唯有一人即统治者是自由的。后来的寡头制度下，只有一部分人是自由的。然后，只有在现代新教国家里，所有人都是自由的。施普林格认为这是一个庸俗化的认识。[6]无论中世纪的僧侣还是法国的革命者，所有人都在某些方面受到限制而在其他方面拥有自由。他们自 154
由的内容和范围在变化，人们不是简单地自由或仅仅**只是**［tout court］不自由。在剖析黑格尔给历史加上“必然性”外衣的时候，施普林格开始对黑格尔的替代法条分缕析，同时讽刺性地戏仿黑格尔的语言：

> 事实和偶然（对黑格尔而言）……只是作为干扰而存在，必须忍受它们……当人无法将它们祛除时，它们就必须自觉地在这个体系的外围度过微不足道的生命。在最终分析里，全部内容都处于运动中，所有不恰当的和不顺从的都被剪除，辩证法把自身定义为一种无限的和绝对的形式主义。在历史的运动中，我们面对完全不同且实质相反的画面……在物质自然的坚实基础上，心灵逐步推进发展；正是在作为个体的人类身上，诸理念找到了它们的载体，在空间和时间里找到了它们的维度和目标。偶然事件的活动穿着鲜丽的彩衣出现在不可更改的必然性框架之中，受到制约的、有限的事实把志向远大的理念拽入当下的现实里来。[7]

二　施普林格的替代性美学

施普林格不仅驳斥黑格尔历史哲学的形而上的专横，而且特别驳斥他关于艺术方面的论述。同时，他表明自己的美学观点：

> 人，作为自然之存在，自然的直接性是其界限。人从属于宗教和律法并受其压制，胜于让人的生命完全、永久地从中解放。自然表现着理性的限度，并持续在理性不可避免和永不让步的专横蔑视中存在。在艺

术王国中，我们处处都有一种有限感，但不再将其视为疏远的力量，也不视为否定、强制或者压迫。相反，出现在艺术的自由发展中，有限之情形作为一种无限敞开的器皿……在宗教枯燥地教导着单纯个人的无足轻重，警告着人类不要有高扬与放肆之自负的地方，艺术赋予个人的悲剧性命运以价值，在喜剧中有限被赋予了担负起反对肆无忌惮之无限的职责。最后，幽默带着神圣的勇气，令其相消融，把无限与永恒同渺小与短暂结合。对信徒而言无法合并的建筑，如同天堂和地狱，在有限形式里被建构。虔敬之人在怒火中也畏缩的东西，被视觉艺术用圣洁的面纱笼罩起来。在戏剧中，主角被揭示出是自己命运的绝对之源。正是艺术，使得在律法之地上沉默的人格获得完满之焕发。也是以相同的方式，有限心灵在哲学上取得了把握，只有当世界为它而存在，心灵才能将它把握。[8]

155 与国家一体化相对的个体之重要性，与原理的普遍性相对应的个体特殊性，对人性中智力因素以及肉体和感官因素之坚持，如同戏剧主角的自我决定，都让人回想起席勒美学的主题，甚至他的具体词句与片段。比如，施普林格评论所写的“正是艺术，允许……人性在完满中焕发”一类的语句，就是席勒《卡利亚斯书简》[*Kallias Briefe*] 中著名句子的回音：“自我决定这一伟大观念的微光从自然的特定形象中向我们回涌过来，我们称颂此为美。”[9]两者之间的亲和性在于，都感觉到艺术渗透着人类关系和社会生活，而不仅仅只是提供思想的图像。

在施普林格的成熟作品中，他和席勒的渊源关系可以论及细节。如其论文《文艺复兴的终结》[“Das Ende der Renaissance”]，把卡斯蒂里奥 [Castiglione] 和阿伦迪诺 [Aretino] 的人品做比较，一个具有尊严感和道德感，另一个则市侩十足。然后，他论及提香和阿伦迪诺关系亲密的问题：“放逸享乐是其联结。”我们该怎样根据提香与之保持的放逸关系来阐释他色情的画？关于提香绘画中那些花神、维纳斯和临镜自览的女子（图2），施普林格写道：

她们流溢着芳香……那只撩拨她们的不雅之手一直没有出现。这正是提香和阿伦迪诺的不同之处。在提香那里我们看到欲望的火焰，但是被克制的火焰。提香作品有着一种自由不羁的独立性……[10]

《审美教育书简》的最后一封信里，席勒写到一个人通过沉醉于外观而转化了对性的焦虑："他必须从冲击情感的强力，转成面向心灵的形式；他必须自愿向自由俯首，因为这是他如此乐于取悦自由。"施普林格对提香的感受，认为他的画"有着一种自由不羁的独立性"，肯定是借用了《审美教育书简》最后论及的克制感。如果认为所谓克制只是绘画的手法步骤所强加的，则问题就显得微不足道了。但施普林格的阐述很清楚，这并非出于造就一幅画作的考虑，而是造就一种特定类型的画作，一幅以对象主体的自我包容为其目标的画作。

在其学术生涯的早期，施普林格写过艺术史的系列小册子，但他完成的第一项严肃的研究，是关于13世纪巴黎社会生活的考察。[11] 为此他检索史料， 156
以发现不同职业分布在哪些街道上，他在税收申报单可以查到的范围内查明城市各部分的相对财富状况，住宅的分布，食物和衣着，还有学校的管理。

在自传中，他论及中世纪浪漫主义观点和历史事实之间的距离：

在克吕尼［Cluny］博物馆里，我看到中世纪真正的创造，经过收集和整理，是如此多姿多彩。我开始对所谓的黑暗中世纪的胆识及其生气勃勃的艺术计划渐有了解。我发现，误解臻此地步，主要问题在于对工艺美术和通常被视为艺术创造之物的分离，这很不幸，且不公平。[12]

19世纪50年代，对工艺美术的兴趣已很普遍，但是施普林格特殊的兴趣较之别人（如桑佩尔）有着更多意味。他引导大家去关注诸如石棺之类的工艺美术，思考古典样式流传并进入中世纪艺术的现象。在一篇关于法国大革命时期艺术的论文里[13]，他还细查了珠宝商进行奢侈品贸易的情况。此外，他还描

绘出结婚请柬是怎样以戴着雅各宾派帽子、一手拿长枪一手持束棒的自由雕像代替圣尼古拉斯像，除了题字，其他图案都保持原样。其关键点不在于提供逸事的细节，而旨在表明新发明的象征形式在抵制源于传统的流行仪式图像时的肤浅之处。

施普林格还在更深的意义上思考了艺术和社会生活的相互关系，这和“高级艺术”[high art] 的概念紧密相关。施普林格把艺术家与其所处社会的关系，同艺术家与悲剧主角，或政治领导人的关系做了比较。他以法国大革命为例：万事俱备了，自由和平等的观念，女性，美国独立战争；但是还需要一个姿势 [gesture]：

157 它将成为革命的货币。戏剧开场，正是那些能够用热情澎湃的修辞道出普遍情感的人物登台亮相的时候。在革命的每一个阶段，都有这样的人物……米拉波 [Mirabeau]、吉伦特派 [the Girondins]、丹东 [Danton]、罗伯斯庇尔和拿破仑都立身前台。他们以演说与行动，清楚地表达了人民的紧迫问题……革命从人民迫切的本能里破土而出，它反过来通过强烈的热情和美学的哀婉打开道路，将人民的意识点亮了。[14]

与此相应，艺术家心智与持续工作所要求的能量，这两者间的偶尔契合，都被认为是起催化作用的。艺术家生产出来的作品或符号，一直蔓延到下一代社会生活之中。[15]

在施普林格看来，史学家的职责总是从自身有限的立足点出发对往昔进行重释，就像在艺术领域里，作为解释的对象本身也是对某些更早来源的重释一样。他指出，试图逃避我们从经典的古代艺术里获得的支配性感受，对我们而言是徒劳无益的。这种感受通过长达数世纪的教育过程发展起来，我们不是能随意丢弃的。关于艺术家和往昔的关系，以及史学家和往昔的关系，施普林格的见解在论述对于古典时代遗迹的反应时显得特别清楚。[16]最简单地来说，施普林格指出，一位中世纪艺术家如果采用了一个古典主题，就

必得把它转换为一种新的中介，以便让它在自己的艺术实践中复活。[17]在高级艺术的层面，他写到了拉斐尔及其同时代人，认为他们几乎没有把对古代形式的再创造当作一项自足的计划，而仅仅当作满足对于古代的热爱之情来理解："他们宁愿生活在现在，至于抓住古典的东西只是因为这为表达他们自己的情绪与行为提供了一个高妙的手段。"[18]施普林格对重释的关注，包括了他对往昔艺术可能被赋予的各种不同功能与价值的考虑。在论文《古典的后续生命》["Das Nachleben der Antike"]中，他讨论了源于古典时期的图像缘何被视为具有魔力。他描述了对宝石魔力的信仰，指出这一信仰可以上溯至两个来源，一个是认为石头本身性质具有力量的尼禄时代，另一个则不把力量归诸物质而归于雕刻其上的图像：一块刻有飞马[Pegasus]或柏拉罗丰像[Bellerophon]的石头赐予人速度和勇气，而安德洛墨达像[Andromeda]则让人获得美满婚姻。施普林格坚持一种简单的一般性概括，并据此认为，迷信只是中世纪强加于古典来源之上的结果："自然神话不是从中世纪的黑暗思想里长成的。信仰把它从古典时期分离出来，但迷信把两个时代绑在一起。"[19] 158
如此，经典的古代艺术不仅不是所有艺术的永恒理想，而且有可能，若在其自身时代的语境里缺乏某种矛盾性，则我们对它不予以考虑。

三 瓦尔堡和波蒂切利的神话

施普林格和施纳泽、桑佩尔是同时代人，但要年轻一些。在包括沃尔夫林和李格尔的下一代批评史家中，理论姿态上同他最为相近的是瓦尔堡。同施普林格一样，瓦尔堡一直以来甚至有计划有步骤地思考着历史的特殊性，以求确定绘画、雕塑和印刷图像在最初形势下以怎样的方式发生效用。[20]在瓦尔堡的成熟作品里，他没有着手提出历史发展的一般构架，也没有形成一套阐释概念。虽然在早期的学生时代，他在这两方面留有大量的草稿。[21]在其发表的诸论文里，瓦尔堡细致地思考着图像怎样被使用，在宗教、政治和心理学上有着怎样的功能。

作为一位艺术史学家，瓦尔堡主要关心的并非作品的整体风格特征，而是通过考证作品的诸母题展开工作。他分析视觉主题和艺术外部的社会生活发生关联的方式，并在视觉艺术和文学对同一题材的精致化处理之间找到类比。但他也有对于艺术的一般看法：他认为艺术从事的是反抗内外压迫、反抗社会习俗与迷信恐惧的斗争。不过，跟李格尔和沃尔夫林不同，他不认为对于自由的呼唤，就意味着将普通生活的迫切要求与需要置之度外，通向一个独立的人类行动领域或方面。

概括而言，对母题、环境［milieu］，以及克服心理压抑与魔法信仰这三个方面的关注，相继成为瓦尔堡不同阶段的思想中心。

在关于波蒂切利神话的学位论文中，瓦尔堡对独立母题的关注就已经表现得淋漓尽致了。瓦尔堡把波蒂切利的《维纳斯的诞生》［*Birth of Venus*］和《春》［*Primavera*］（图58）置于波利奇亚诺［Poliziano］诗歌所展现的文学语
160 境之中，波蒂切利和波利奇亚诺两人都曾为美第奇［Medici］工作。[22]瓦尔堡关注到一个特征，他也曾在15世纪晚期的绘画里观察到：一个奔跑女人的形象，风拢起她的头发，将她的衣裙吹向身体。这是古典母题的一次复活。瓦尔堡甚至在波蒂切利神话的研究之前，就已把这个母题和15世纪绘画里生硬的织锦图像做过对比。[23]通过运用文学类比，他分析这个母题对于15世纪初期的内涵意义。波利奇亚诺曾以荷马式颂歌体描写维纳斯的诞生，描述吹过褶布和头发的风，借以暗示出风的运动。瓦尔堡也表明，这些细节本身如何由波利奇亚诺从古典诗歌，尤其是奥维德［Ovid］诗歌关于动作的描写中找到源头。[24]瓦尔堡不仅仅为一种视觉的特征找到词语上的类比，而且把绘画当作一个文本，有着可资分析的词汇和隐喻使用。

除了文学文本和文学分析，这种母题阐释还有另一种模型：桑佩尔对装饰和衣饰的看法。桑佩尔把自在飘荡的衣饰和野蛮人生硬的装扮做对比，认为衣饰是一种文化的表征。[25]当瓦尔堡把对于衣饰的阐释用到绘画上时，问题就产生了。瓦尔堡观察到，两幅版画中舞者的形象如何得以展现（图59与60）。第一个作品里，妇女身穿勃艮第人或佛兰德斯人的服装，显



图58　波蒂切利，《春》，1487年，佛罗伦萨：乌菲齐美术馆

得不自然，而第二个作品里的妇女则自由灵动，衣褶飘荡。[26]在这儿，风格的意义隐隐约约运用到衣服样式和再现模式上，这种异文合并的现象在瓦尔堡论述另一幅关于帕里斯和海伦的版画《帕里斯和海伦》[*Paris and Helen*]（图**61**）时显得尤为完整。他将画中人物身上精心制作的勃艮第衣饰，同他们所处亭子的古典浮雕的装饰风格做了对照。

衣饰风格和再现风格之间现在似乎被彻底混淆了，瓦尔堡的立场也似乎有了问题。因为，我们一般将再现的风格解释成艺术家对作品所做出的贡献，而非此前就已构成绘画和雕塑的题材部分。把再现风格和被再现对象的风格之区别予以忽视，这在怎样的有利情况下才是可能的呢？二者间的共同基础
161 是，衣饰风格和再现风格都使人体形象精致化，即赋予其表现力。我们又一次被带回到桑佩尔的模式，即把衣饰和装饰看作对人之姿势感的凸显方式。但如果我们坚持这个论点，那么怎么能把人体形象的母题整合成为绘画中贯穿一切的秩序呢？这个问题格外有意味，后文将予以讨论。

但暂时先让我们回到瓦尔堡关于波蒂切利神话的论述上来。在参照了主要从奥维德那里引来的一些段落之后，瓦尔堡对《春》的人物形象做了鉴别和思考：在我们左边，众神使者墨丘利 [Mercury] 引导着美惠三女神。维纳斯被描绘成头戴花冠的羞涩新娘形象，位于中央。从观者角度的最右边来看，西风神 [Zephyr] 追逐着宁芙儿克罗丽丝 [Chloris]。而克罗丽丝，经过变形，又被描绘成跨步前行的花神芙罗拉 [Flora] 的形象。瓦尔堡指出，她们全都是作为“维纳斯的孩子”被集中到作品里面的。于是，他通过印证引文，举出对应材料，把这幅画和波利奇亚诺对于奥维德的同一段落的运用联系起来。因此，波蒂切利作品中西风神对克罗丽丝/芙罗拉的追逐，就对应于奥维德关于阿波罗 [Apollo] 追逐达芙妮 [Daphne] 的描述。这一段还在波利奇亚诺关于阿波罗和达芙妮的描述中被采用过，反过来说，在他的诗歌中这个故事又是作为一件视觉艺术品、一件浮雕的主题出现的。[27]

在考古学解释或语言学解释的幌子之下，瓦尔堡建立了贯穿作品的“圆环”。这些“圆环”从来不只是单纯解决图像学或风格上的问题。与其说我



图59　波尔蒂尼日历第一版中的金星局部，约1460—1470年



图60　波尔蒂尼日历第二版的局部，约1460—1470年

图61　佛罗伦萨图画编年史，帕里斯和海伦，约1460—1470年，伦敦：大英博物馆

们面对的是作品，倒不如说我们被允许把它当作一个更广阔生活行为的一部分，随意进出。瓦尔堡从作品的一个项目跳到另一个，和波利奇亚诺及奥维德的诗篇做类比。这些方式不能看成仅是简单地确立绘画的题材。在这方面，将它跟奥维德的叙事类比，从而推导出波蒂切利对西风神和克罗丽丝的处理方式可能利用了阿波罗—达芙妮的故事，这样做意义并不大。而察觉到波利奇亚诺在对阿波罗和达芙妮的描绘上利用了奥维德的相同段落，认为波利奇亚诺所描绘的这番景象似乎是表现在一件视觉艺术的作品里，这根本毫无帮助。瓦尔堡处理手法的要点在于，不仅要在绘画和一定文本之间，更要在绘画之外的不同文本间建立类比。绘画作品只是成为作品之网里的一个成分而已。
164

如此，瓦尔堡在两个方面消解了绘画的自足性：他把母题从绘画图像的结构中隔离出来，又在一个更大范围的作品链中将图画视为整体。他的分析既在绘画本身的内部分离诸要素，又使其分析超越绘画本身。这里，在考虑对人物单个形象——跟绘画分离但又是绘画一部分——的处理方式时已经提到过的困难再次出现了。这个问题就是，瓦尔堡怎样把绘画设想为构成其母题之外的东西？我现在并不打算做出回答。

四 商人环境圈和萨塞蒂小礼拜堂

瓦尔堡关于波蒂切利的诸论文，考虑的是15世纪晚期对一个古典母题的响应程度，这个母题传达出情绪释放的暗示。而1900年后发表的关于佛罗伦萨资产阶级的系列论文里，视觉方面和文字证据之间的联系及自由感都变得复杂了。

1902年，瓦尔堡发表了两篇论文，其核心是关于捐赠者肖像的性质。有一组此类肖像画，描绘的是在佛兰德斯经商的佛罗伦萨商人（图62）。[28]他们对佛兰德斯艺术的趣味，是个问题。对佛罗伦萨人来说，这件珠宝般小巧的艺术品，其吸引力究竟何在？是因为它比巨大庄严的意大利壁画更易欣赏？关于这些肖像画，瓦尔堡认为，我们必须把它看作被画人和主题之间互相作用的自然结果。说到凡·艾克那幅意大利商人阿尔诺菲尼［Arnolfini］与其

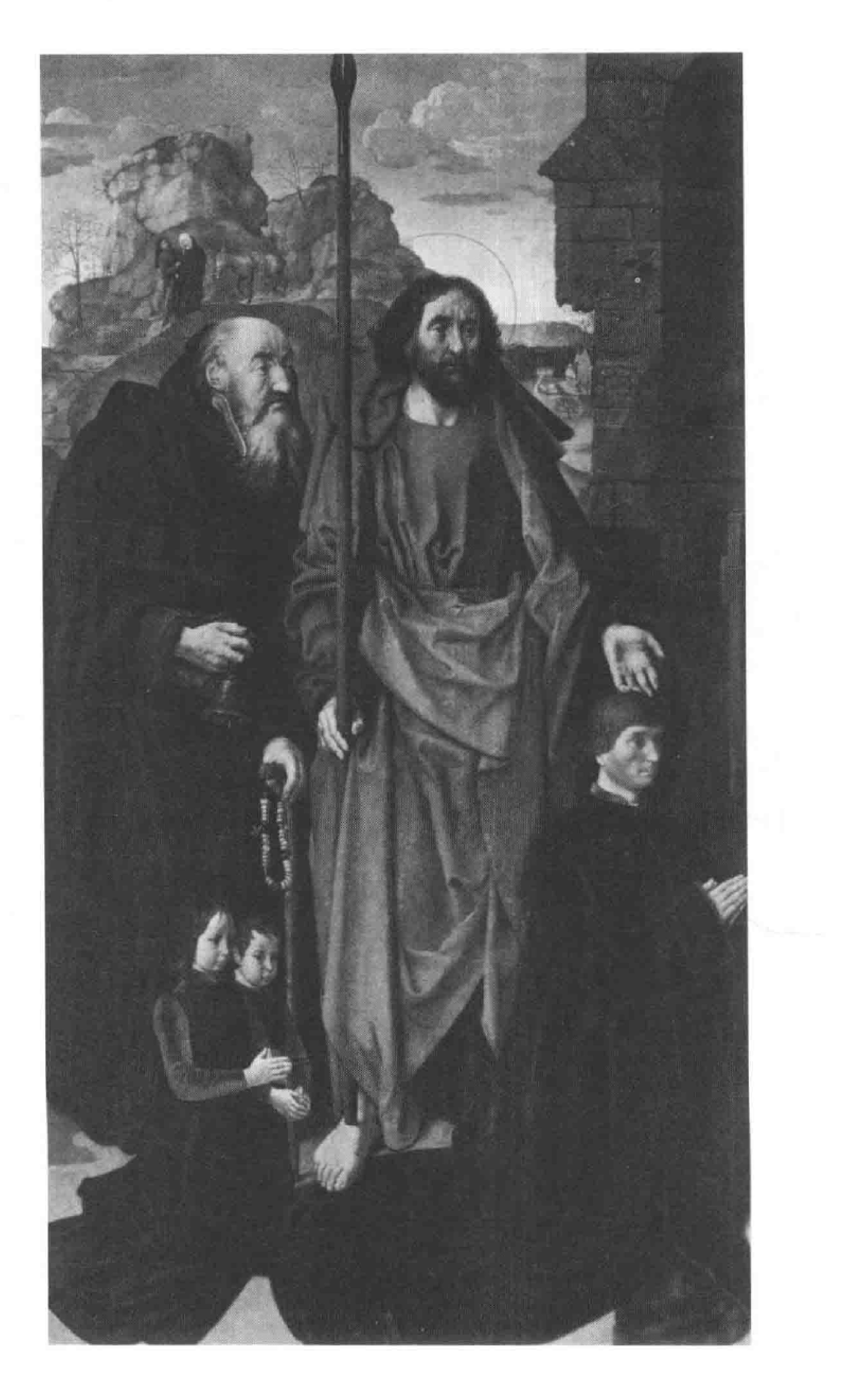


图62　胡戈·凡·德尔·格斯，波尔蒂纳里祭坛装饰画，1476—1478年，侧翼有赞助人、圣安东尼和圣马太的画像，佛罗伦萨：乌菲齐美术馆

新娘的画作时，他认为那位从事奢侈物品生意的商人可能跟画家有趣味相投之处，画家冷静地观察并表现出光线的华丽效果。但实际上，瓦尔堡又认为这种单纯美学上的反应是不够的，予以了否定。佛罗伦萨商人对讲求细节的佛兰德斯肖像画的兴趣核心，不仅在于对奢侈的排场，也在于对佛兰德斯艺术内向性和现实主义的一个反应。

这批商人认为佛兰德斯画家们的现实主义有价值，是因为他们画的肖像有一种很近于许愿图像［ex-voto images］的作用：由于这种能力，逼真的程度传递出一种魔幻的力量，把赞助人和保护神联系起来。美姆林［Memline］
165 和胡戈·凡·德尔·格斯［Hugo van der Goes］画中内在虔敬和艺术上自然主义的结合，就是这种宗教功能的典范。当瓦尔堡在美姆林《最后的审判》［*Last Judgement*］那些裸体形象中，认出了与尼德兰人贸易往来中最为显赫的佛罗伦萨人士亚克珀·塔尼［Jacopo Tani］时，宗教目标和对佛兰德斯绘画兴趣之前的关联就被强调了。瓦尔堡用文献证明了许愿像在15世纪佛罗伦萨人生活中扮演的常规角色。[29]他指出，佛罗伦萨教堂里摆满了蜡像人，人们给他们穿上自己的服装。瓦尔堡把制作许愿蜡像的动机和创作供养人像的动机视为等同。他在圣三一教堂的壁画中，看到了对弗朗切斯科·萨塞蒂［Francesco Sassetti］及其家庭的再现，同包括洛伦佐·德·美第奇［Lorenzo de' Medici］在内的社会圈子的再现之间，有一种显而易见的密切关系（图63）。他们被穿插画入一个纯背景场景的宗教事件作品中，或许乍看会觉得是一种很唐突的处理，但如果我们视之以文雅之事，即以许愿形象来看待，那么其意义也就不同了。[30]

瓦尔堡随后的一篇论文，是他在考虑连环式壁画时产生的疑惑所促成的。瓦尔堡指出，它在圣三一教堂所处位置本身，就是宗教庄严感的证据。瓦尔堡发现，有一个人替他自己和妻子雕刻了带有浮雕装饰的精美古典石棺，同时在他的葬礼礼拜堂中又极为注重描述其恩主圣方济各［St Francis］的生活，以至于把他的葬礼礼拜堂从新圣母马利亚教堂［Santa Maria Novella］的多米尼加礼拜堂［Dominican church］搬到了圣三一教堂。因为在多米尼加礼拜堂里，圣方济各生平的连环式壁画是不可接受的。[31]

瓦尔堡在礼拜堂的基督教象征和古典象征体系之间，发现了一种紧张性：

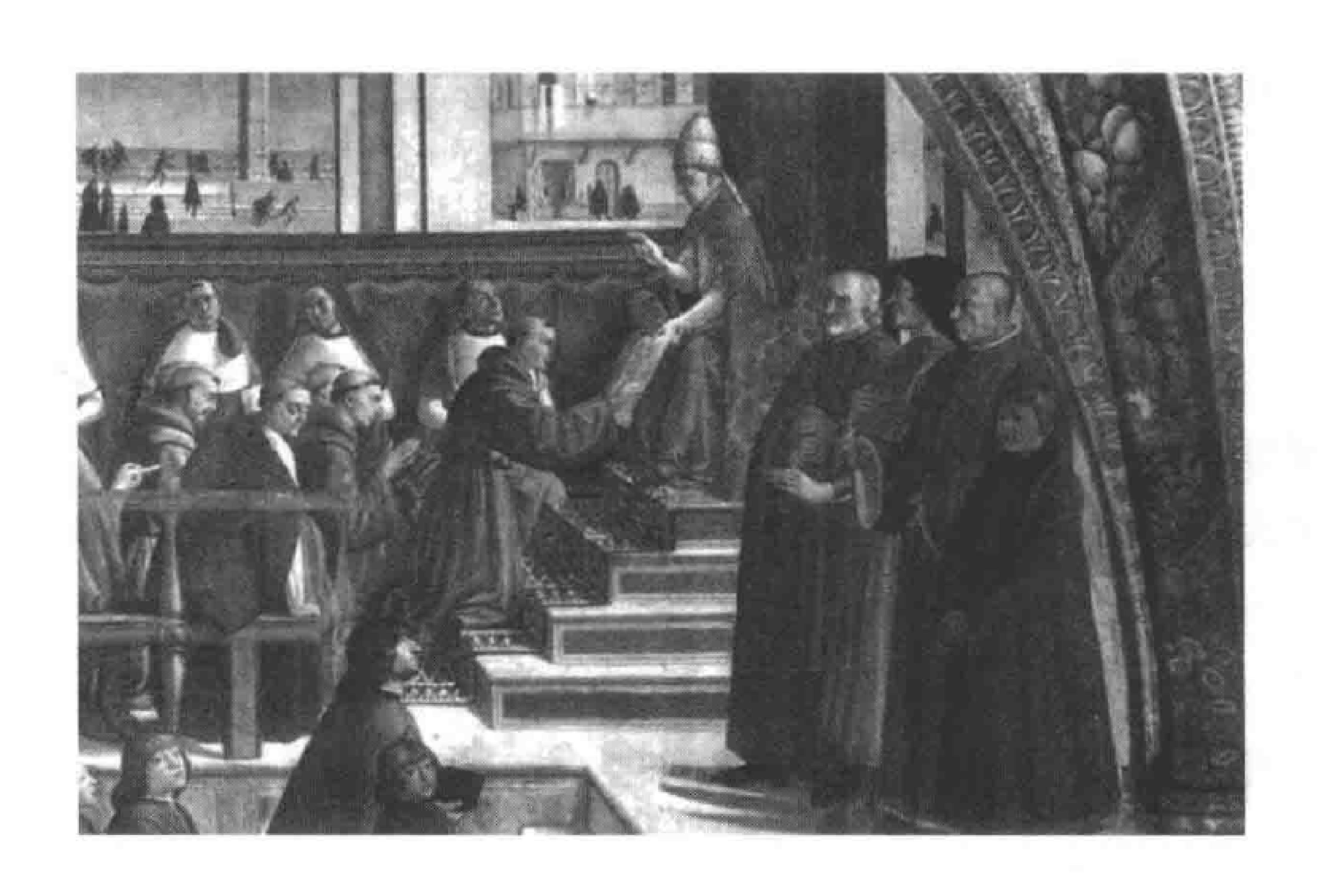


图63　吉兰达约，《圣方济各法规的批准》，局部显示弗朗切斯科·萨塞蒂和洛伦佐·德·美第奇以及其他的人，1483—1486年，佛罗伦萨：圣三一教堂

柱顶盘上《圣经》里的大卫王及其投石索，和石棺周围所雕的异教徒的半人马怪物及其投石器之间，有着这种紧张性；石棺上所刻的以古典时期梅利埃格［Meleager］之死为基础的古典哀悼场面，和上方圣方济各生平的连环式壁画中去世情节之间，也存在这种紧张性。这种二元性，瓦尔堡在读到萨塞蒂用过的两句箴言时曾极力予以追溯。其中一句箴言暗示勇敢的异教徒之自信：**我能够**［A mon pouvoir］，这出现在萨塞蒂所拥有的亚里士多德《伦理学》［*Ethics*］抄本的藏书签上；另一句暗示了对人类有限性的深刻认识：我
167 从命［Mitia fata mihi］。[32] 其他相关方面使瓦尔堡的关注更加强烈，它的核心是命运女神福耳图那［Fortuna］的象征图像，同时含有财富和暴风的意义。这对在海外有巨大投资的商人而言，有着非同寻常的意味。萨塞蒂在一次赴里昂航行之前许愿，从文字上看他对此双重意义的体味很清楚。正如另一位商人乔奥瓦尼·卢切莱［Giovanni Rucellai］，其徽征是一艘船，带有波浪形的帆和作为桅杆的命运女神形象。在卢切莱写给新柏拉图主义者菲奇诺［Ficino］的一封信里，提到了这种包围着命运观念的紧张性。在信里他问道，控制一个人的命运是否可能？那位智者给了一个小心翼翼、模棱两可的答案。[33]

瓦尔堡对萨塞蒂小礼拜堂的研究表明，相对于布克哈特的文艺复兴观，他的工作方式是如此奇特。其证据有力地反驳了布克哈特，即关于文艺复兴时期的人因对世俗世界的把握而拒绝迷信的说法。但在论及佛罗伦萨商人的紧张性时，瓦尔堡看起来接受了这个观念中的某些内容，那些商人属于一个历史的过渡性阶段，正从中世纪的虔敬中离开。对15世纪佛罗伦萨的市民们而言，世俗世界与宗教虔诚同时存在。瓦尔堡想象在这两者中存在着某种紧张性，认为这种紧张性激发起了市民们的能量。[34] 但瓦尔堡从没有表示，这些商人感受到自身文化的这两个源流是作为冲突来到的。如此看来，就像是对文艺复兴阐释的那种冲突，被投射到历史材料本身上去了。

对萨塞蒂小礼拜堂及其相关材料的研究，这一重要的工作是瓦尔堡作为一名历史学家必须进行转向的。甚至较他对波蒂切利神话的研究而言，显得更少关注于一个单一的、形式上具有整体性的作品。礼拜堂本身由如此之多的部分组成：内部壁画、祭坛画，石棺周身浮雕和外部壁画。我们所面对的，

确实是一件拒绝美学性整合的作品。即使并非如此，瓦尔堡从众多视点转到其上的方式，也几乎不能和这种形式的整体性有什么牵扯。因为我们从蜡制的许愿祭品到壁画肖像，到异教的掌故和基督徒虔行的聚合与冲突，再到萨塞蒂那两句互相矛盾的箴言，及其同卢切莱如出一辙地对命运女神福耳图那的关注，可以看到瓦尔堡在不断转形。这些变动，都暗示出小礼拜堂建造时候社会生活的具体情形。但吉兰达约和朱利亚诺·达·桑迦洛［Giuliano da 168
San Gallo］对它的意趣贡献了什么，瓦尔堡则从没予以严肃考虑。

五　艺术与迷信

在瓦尔堡下一阶段的工作里，艺术性与其材料的关系是其中心。他对费拉拉城斯基法诺亚宫［Palazzo Schifanoia in Ferrara］中的湿壁画组画进行译解。壁画由十二个垂直的平面构成（图64），瓦尔堡视之为一篇占星术文字的图解。[35]他将墙的各部分各分为三块，与每月由一位神祇统治的情形相参照，并加以解释。神祇被置于顶端，中间标上了十二宫的标志和十天周期的象征，底下则是各自神祇相应的日常行为。但对瓦尔堡来说，最关键的不是解开图像之谜，而是某种令人不安的图像存在。希腊化时期的占星学被早期教派牢牢封杀，千年以后通过阿拉伯人和西班牙人传回来。在其文献里，有对可从具体的古典雕像中识别的诸神的描述，于是一件朱庇特护身符的效力，就从关于奥林匹斯山宙斯的古代雕像的描述中找到来源。这样，在描述有魔力的图案是如何设计出来，如何影响命运的时候，古代的神祇就回来了。对瓦尔堡来说，文艺复兴和两个互相牵连的思潮有很大关系，即对迷信束缚的挣脱和重新发现奥林匹斯诸神的古典形式。尤其令人感兴趣的是，这两项事业是如何走到一起的。

在关于萨塞蒂壁画的论文开头，瓦尔堡曾写过一些可能本来仅是修辞手法的句子：

罗马的意大利盛期文艺复兴艺术世界，向我们这些艺术史家昭示了

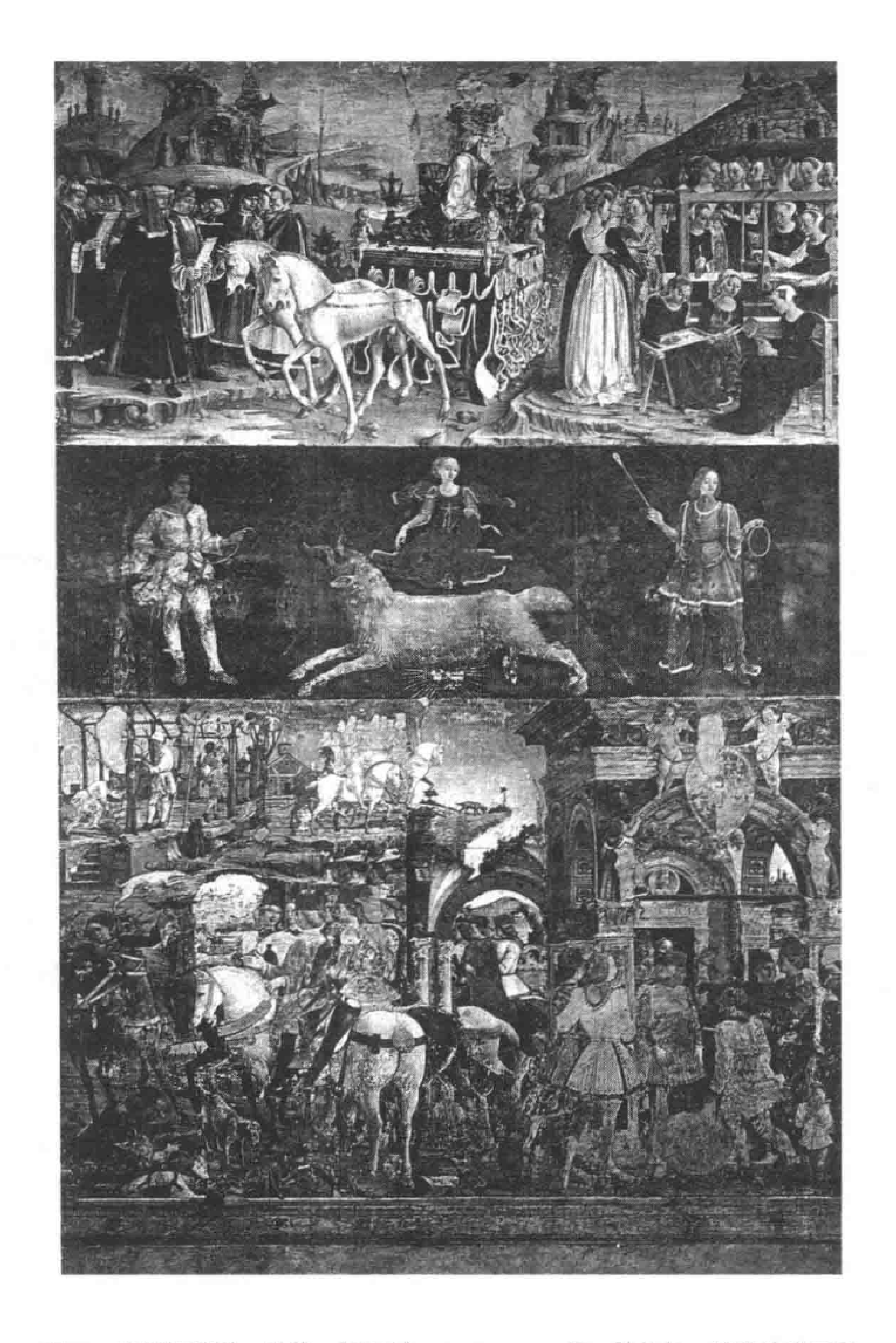


图64　弗朗切斯科·寇萨，《四月》，1469—1470年，费拉拉：斯基法诺亚宫

那最终的、幸运的追求，自由的艺术天才将之从中世纪图解的奴役中解放而出……[36]

瓦尔堡在罗马写的论文里，为把他的听众退化到占星学这个自由创造之敌而做了一次戏仿性道歉。和布克哈特一样，他认为艺术创造的过程既与图解性也与魔力功能处于相对抗的关系中。然后，他对寇萨［Cossa］在连环式壁画中所致力的相对独立性，和天资稍差人手所做的进行比较，认为“寇萨引人入胜的现实感……克服了文学混杂的非艺术性……”，而“比较孱弱的艺术人格无法注入足够的活力，来克服枯燥乏味的方案”。[37]瓦尔堡表示，在斯基法诺亚宫的建造中，占星家佩莱格里诺［Pellegrino］设计方案，寇萨受邀将它付诸实践。两人之间的争论，或许不仅仅只是有关费用的问题，可能还针对佩莱格里诺对艺术品质忽视的问题。这里，瓦尔堡强调了艺术家和请他处理之素材间的关系。 170

但在瓦尔堡的论文里还有第二条线索：艺术家不仅需要克服图解的奴役，还得克服迷信。如瓦尔堡所说，寇萨没能找到摆脱现实主义的法兰西风格［alla Francese］服饰，从而获得法尔内西纳式［Farnesina］的轻松表情的方法（图65）。波蒂切利则在寇萨和拉斐尔之间提供了一个过渡阶段。波蒂切利尽力把他的美神从中世纪类型现实主义的平庸无奇和占星术式的图解里解放出来，让她能够最终重获她在奥林匹斯山上的自由生活。

对奥林匹斯诸神自由的重新发现，看起来既跟对迷信的克服有关，也跟艺术表现上达到新的自由境界有关。瓦尔堡问道：

意大利艺术对人之形式再现的风格转变，在多大程度上可以被看成一个……从东地中海异教文化的残存之造型观念中脱离出来的过程？……只有我们认识到，天才不仅仅事关优雅之物，也是一种有力的斗争能量，我们在艺术天才面前才会倍感惊叹。意大利艺术天才所带给我们的伟大新风格，乃是成长于从中世纪的东方化拉丁习惯中重新恢复希腊人文主义的社会愿望之中。怀着恢复古典的目的，“善良的欧洲人”

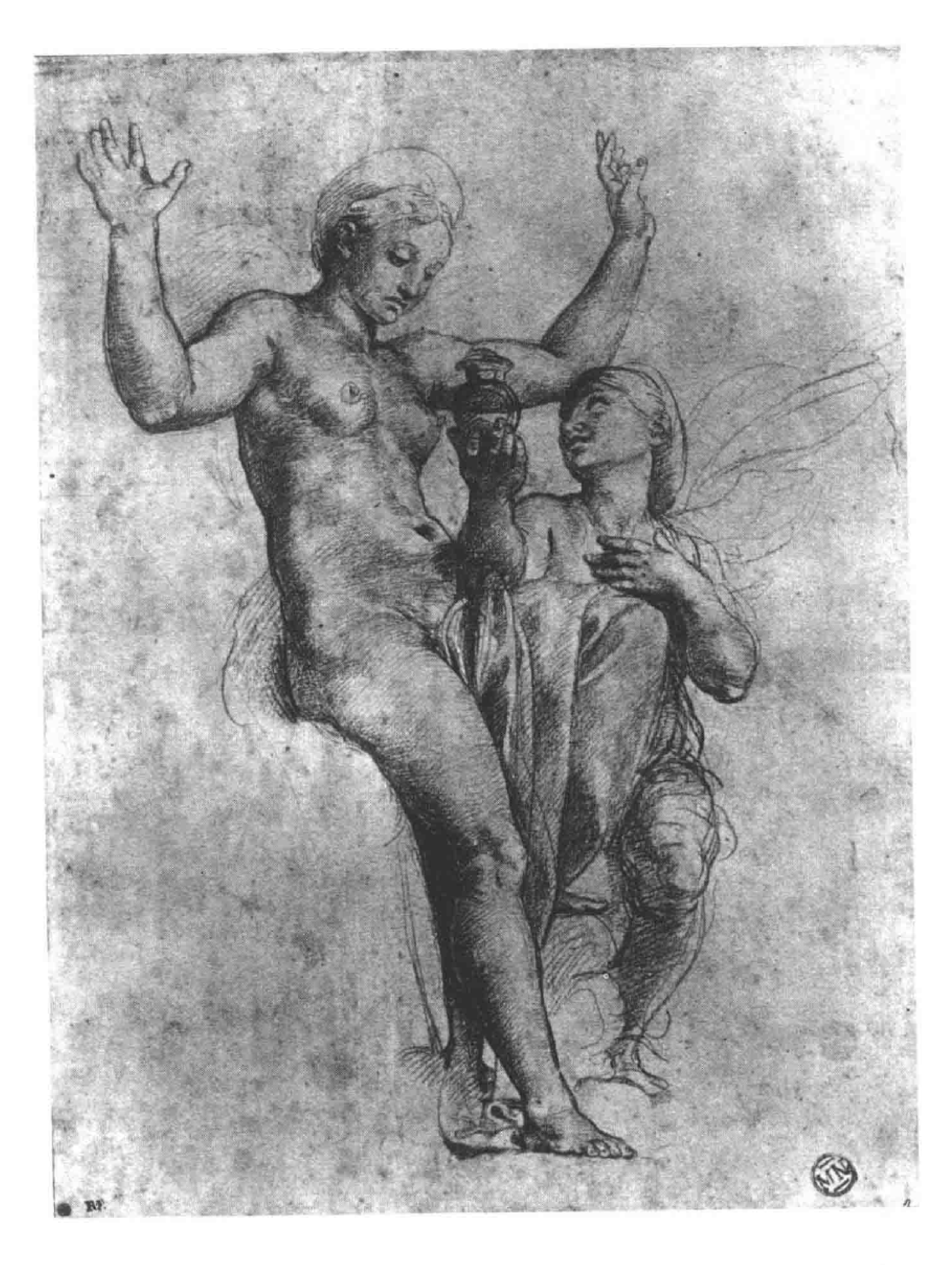


图65　拉斐尔，《维纳斯和普赛克》，为装饰法尔内西纳别墅而作的素描，1516—1517年，巴黎：卢浮宫，图绘艺术资料室

> 开始了为启蒙而进行的斗争，他们这么做时正处于一个图像在世界范围内传播的时代。我们都过于神秘地称之为文艺复兴。[38]

盛期文艺复兴艺术被断定参与了对早期文艺复兴心智生活中紧张性的解决。通过人物形象的再表现而得以确定的艺术风格，即为解决过程的一部分。

但是看起来，这或许还是让文艺复兴时期文化的两个方面处于不相关的境地，一方面是对迷信的克服，另一方面则是视觉再现模式的发展。我们可 172
以感到，同样问题在瓦尔堡关于丢勒《忧郁I》［*Melancholia I*］的论述中显现出来（图66）：

> 只有当一个人认识到，这种神话正是灵光一动的艺术变迁的核心目标时，才能把握住那真正出于真诚创造的，使丢勒的《忧郁I》在面对土星的恐惧里充满人文主义慰藉的东西。凶恶的吃小孩子的行星怪兽——它和另一行星统治者的争斗结果将决定那些处在它们势力范围之下人的命运——通过丢勒的变形而被赋予人性，变成了灵巧工匠在雕塑里的化身。[39]

瓦尔堡在多大程度上把盛期文艺复兴艺术，或丢勒的艺术看成一种视觉上的成就，在多大程度上视觉艺术家对迷信的克服是有贡献的，这些问题都未解决。后来，他在一条注释中写道：

> 艺术的创造和愉悦，要求把两种互相排斥的心理态度加以融合：一是对自我的激情屈服，导致对现状的完全认同；一是冷漠超然的宁静，这属于对万物分而格之的沉思。在一个位于混乱或痛苦的激情态度和平衡估量的审美态度中间的位置上，可以真正地发现一个艺术家的命运。[40]

瓦尔堡的立场，看起来既有尼采，也有席勒的弦外之音。[41]艺术家把素材精细加工，这是他作为艺术家的自由之演练。为了精细加工，他必须反抗胁迫。他不该畏惧素材，而应该超越材料所带来的窘迫、恐惧或诱惑。艺术家的精



图66　丢勒，《忧郁I》，版画，1514年，伦敦：大英博物馆

雕细作是转化素材的一种方式，是赋予它一种不同力量的方式，这就和古典形象的影响取代了勃艮第人①不自然的衣饰，或和丢勒素描的强光改变《忧郁I》的意义，通过对迷信恐惧的接纳和反省，进而加以取代的情形一样。在生命临终之前，瓦尔堡在一个笔记的条目下，把这个构想又重新演示了一遍：

> 如果，我们想要彻底就这个升华过程对欧洲风格发展的影响做出恰当评价，就必须承认，古典时期流传下来的诸神——表面是控制人类命运的恶魔——是一种宗教般的力量，对它们的崇拜在占星学里被系统编码了。此种洞察，将使我们把握这一步骤里人性化的介入，拉斐尔就是 174
> 由此把凶恶的魔鬼转化成宁静的奥林匹斯神祇，他们处在一个更高的领域，在那里，不再有迷信实践的空间……[42]

的确，除了坚持艺术的存在外，关于艺术家的处理手法，关于诗学，关于绘画同雕塑艺术性的差别，瓦尔堡并没说得很多。

六　古典艺术的角色

这一部分，我将力图解决两个问题。第一个是瓦尔堡给予古典时期的地位。他认为这是所有时代的标准吗？他陷入对希腊诸神的怀旧之中吗？回答是：不。他早期的论著里沾惹了这种怀旧的迹象，但当向前发展时他意识到，古代世界有奥林匹斯神祇的同时，也有它的恶魔。他把重获古典形式视为欧洲艺术和思想历史中的一个核心因素。对欧洲感性的某个具体阶段的标示，一种途径就是与其如何利用古典时期的养料库相参照。重获往昔，就好像往昔是它自身真实的潜在本质，这并非**命运**。古典艺术的风格也没有被树立为所有艺术的模式。瓦尔堡是否接受了施普林格的观点，认为我们致力于古希腊时代艺术的意义，已经根深蒂固地成为几个世纪来的教育以及相关作品品质

① 原作为bourgeois，应为Burgundian之误。——译注

的一部分。这一点还不是很清楚。但看起来，对此观点瓦尔堡也没有什么相悖之处。事实很简单：欧洲确实有它存在的往昔，同样，人们在艺术和思想中的作为有赖于他们所能够汲取的传统。这是一个针对他们缘何如此的情况进行历史调查的问题，是历史学家对人类心理的体味，对其迫切性的敏感度以及和迫切性之间关系的问题，这个关系形成他对成功或失败，得意或沮丧的判断：

> 我们不应该要求古典时期，要它回答它是一种古典主义的宁静还是恶魔般的狂乱这样死扣的问题，好像就只存在两种选择。我们感觉到，它激发我们去热情地行动，还是促使我们沉入宁静的智慧，这真的要依
> 175 靠后来之人的主观品性，而不是依靠古典遗产的客观特性。每个时代，都有它应得的古典文艺复兴。[43]

在古典艺术中发现的对暴力情感的表达，被看成一个集体记忆所中断了的。后来，这个表达被回忆起来，或渐渐流变至此：

> 正是在狂欢的大众癫狂的领域中，我们必须从烙在记忆的新印记里，寻找强烈传达情感的富有表现性的动作，只要这些动作能够被转化为姿势语言，并有着足以使痛苦激烈的经历化为记忆痕迹，储存在记忆里作为遗产延续下去的强度。它们成为决定轮廓的范本，一旦富于表现力的动作渴望的最高价值显现于艺术家创造性手工的光芒之中，这些轮廓就会被艺术家之手所察觉。[44]

此处，正如实际上贡布里希关于瓦尔堡记忆理论所引用的所有其他段落，所指的正是**语言**［language］，一个形象库，一个作为超个人的记忆与表现形式出现，为艺术家闪现“各种表达”［expressions］的图库。从自己的心灵，也是在给作品以表现形式时，艺术家继承了这种语言。这些“表达”，像可改变的隐喻一样，转变其自身的含义。于是，一个胜利姿势成了一个慷慨姿势，一个残忍姿势成了一个抚慰伤口和哀悼的姿势。

就这样，古典时期为欧洲的图像语言提供了素材，古典艺术为掌握这些素材提供了臻于化境的典范。一个后代艺术家或诗人，能从这些艺术语言和素材掌握中学得多少东西，那是他自己心灵或文化修养的问题。

瓦尔堡对源自古希腊母题的讨论，使用了术语**情念形式**［Pathosformel］，一个施普林格此前在“美学情念”［aesthetic pathos］里用过的术语。看起来，瓦尔堡所指的，有时候仅限于视觉语汇里的一个条目、一种方式或代表一种姿势或场景，有时候则含有通过仪式加以控制的急迫意义，但它也是某种可降格为随意使用的词语。[45] 另一有着同样重要性的表达方式是**古典气息的能量符号**［antikisierende Energiesymbol］。他在描述萨塞蒂小礼拜堂里半人马的时候用过，但更令人感兴趣的是用来描述福耳图那。如此，瓦尔堡在写到弗朗切斯科·萨塞蒂许的愿，当时身为八旬老翁的他从佛罗伦萨起航去里昂，解决那里美第奇银行的事务：

> 我们还感到，为什么对弗朗切斯科·萨塞蒂而言，1488年他面临的 176
> 危机里作为预兆越过他意识的门槛，成为增强他紧张状态指向的是风暴女神福耳图那。[46]

更早时候，他在笔记里写过，这个象征的心智效用是自力更生与依靠上帝之间的调解。[47] **古典气息的能量符号**的意义，比起把原始情感转化为姿势和表情而加以控制，显然要更为复杂。此处，这个象征被植入复杂合成的态度，从冲突性态度形成的紧迫性中带出自身的能量，并把无意识对清晰性思想的作用视为基本前提。他比弗洛伊德主义者更接近移情理论。他把象征性形象的力量看作一种情境之“聚合”［condensation］，即我们将此情境认识为我们自身之情境。

七　瓦尔堡与图画行为

既是一种我们所面对的情境，又是一个我们在这种情境中做出的姿势。象征的这两种意义，在瓦尔堡把艺术作为一种行为，一种视觉行为模式的根

本看法里重合了。这让我们回想起瓦尔堡在关于艺术的论述中，为人的形象所设置的角色。尤其是回想起瓦尔堡的论述中，对人体形式的处理看起来有可能会穷尽视觉艺术的范围这样一种情形。这会是一个相当狭隘的绘画观。在上文我曾表示，衣饰风格和表现风格都可被认为是使人的形象变得更精致，并戏剧性加以表现的方式。但人的形象既是通过衣饰和姿势，也是通过社会行为被戏剧化的。这种行为可以包括专属于绘画的行为。比如，瓦尔堡坚持《圣方济各规则的批准》[*Confirmation of the Rule of St Francis*] 场景中人物被放在前景是出于社会行为规范。[48]这毕竟要比支起你自己的蜡像来得更为文雅。同样，和意大利壁画相比，我们可以觉察到一幅美姆林的赞助人肖像的精确现实主义里，在形象壮丽和自我意识上相对低调些，却更亲切，更为节制。
177 这两种绘画情况，在一定程度上都是作品赞助人的行为，在一定程度上是赞助人依靠艺术家在社会里自我表现的一种方式。

接受这种绘画观，即把绘画看作在通过社会风尚（包括那些对艺术而言是独一无二的社会风尚）转化的紧迫性中生发出来，就是把绘画看作行为。它承载着我们的目的，是我们把自己投射到社会环境之中，以及让我们自己置身于传统神祇之前的方式。以此来看待绘画，不是在狭隘的意义上把它和人物形象的丰富表现相维系，而是在一个广阔的意义上，通过构成社会生活一部分的作品，把它和社会生活中人格的丰富表现相维系。

瓦尔堡和那些构筑体系的史家非常不同。他没有拔高自己所用的概念，没有从举例说明的功用上来处理历史材料。不过，他自己的思想里包含着一种见解，他是在历史材料里阐发一种个人观点。格特鲁德·宾 [Gertrude Bing] 写道，在做了十年佛罗伦萨的档案材料工作后，瓦尔堡回到汉堡撰写他的《布登勃洛克一家》[*Buddenbrooks*]。这可能是一种特别融会贯通的迹象，瓦尔堡在对历史材料的运用中臻此境界。扎克斯尔 [Fritz Saxl] 形容瓦尔堡的工作处于一种尚未定型的状态，为当前学术提供了可资利用的系列成果的状态。这个说法的确很中肯。[49]

第九章

178

潘诺夫斯基

潘诺夫斯基的第一部著作是从博士论文发展而来，讨论的是丢勒的艺术理论，其中涉及形式化艺术理论跟艺术家想象性表现之间的关系。他以歌德的话作为结束："思之极致乃在于万物皆备其理。"[1]这句引语，或许可以作为潘诺夫斯基著作里两个交汇主题的箴言：心灵的主观生活与外部现实的融合，以及思想与感知的融合，这两个主题的推演方式让潘诺夫斯基更接近黑格尔而非歌德。

在1915至1927年间的一系列论文里，潘诺夫斯基"复活"了一个黑格尔主义构想：构造一个思考往昔艺术的绝对视点，从这个视点可以看清所有艺术作品的内在结构。这个内在结构，被假定为类似思想之物。这种情形大致上符合黑格尔从艺术中看到的那些东西。但潘诺夫斯基所采用的方案是在对抗一个不同的背景。19世纪晚期，往昔艺术的可理解性问题在心理主义中暂时地得到了解决。相关的理论认为，心灵中有一些特定的先天原则能够指导我们对艺术作品进行阐释，正如我们在沃尔夫林和李格尔的论著里看到的那样。但是，认为我们的感知有一种先天的规范与洞察力，这种假设被19、20世纪之交关于社会生活的研究所瓦解。我们需要以某种方式表明，不仅仅只是主观投射，同时表明我们不是简单地对往昔艺术投以我们关注的

视点，不只是根据我们自己的价值观去看待它。击退主观主义和心理主义的挑战，要求特定的有效性标准。在对社会生活的研究中，要求以某种方式建立的规则，跟支配着自然科学的那些规则同样苛严。

马克斯·韦伯［Max Weber］（于1917年）和恩斯特·卡西尔［Ernst Cassirer］（于1918年）都把艺术史遭遇这些问题时的情形看作具有双重性：一
179 方面有逃离单纯主观主义的需要，但另一方面也需要超越对艺术单纯因果关系的描述。韦伯在谈到音乐史时写道：

> 音乐的经验历史，在其范围内，能够而且必须在不承担对音乐艺术的美学评价的情况下分析出音乐史发展的（技术）特征。技术上的"进步"会司空见惯地导致产生那些在美学评价上极不完美的成就。其兴趣的焦点，即有待历史解释的对象，依照其美学意义而被不自主地交给了音乐史。[2]

这就是说，我们对艺术作品做因果解释，但艺术作品被鉴定为艺术作品并不是凭借着这种解释，不管这种解释是展示艺术作品在技术问题解决上的历史地位，还是展示它在任何其他因果序列里的地位。

韦伯接着谈到沃尔夫林："在绘画领域，沃尔夫林《古典艺术》里对问题的表述具有优雅的质朴性，这是经验主义论著可能达到的极其杰出的典范。"关于韦伯对沃尔夫林的描述，不管我们做出何种保留态度，他的评论都指出了潘诺夫斯基所致力解决的问题：建立一个视点，既不让艺术史降低为对一门艺术发展或一件具体作品渊源的追溯，又说明了把一件作品视之为艺术品的缘由。

潘诺夫斯基特别挑战了沃尔夫林《美术史的基本概念》中的概念，不是因为他怀疑这些概念在表述上的适用程度，而是因为对它们批评上的相关性心存疑念，或者，至少他认为这种相关性必须得到说明。[3]沃尔夫林的概念依靠的是对个别作品的经验观察，而不担保任何这样的观察在批评上都中肯。

按潘诺夫斯基的构想，问题是要把那些关于可见的对象和历史对象的谈论转变为对艺术作品的阐释性谈论。潘诺夫斯基尝试构建出一个权威视点，这个视点将说明艺术作品中各种各样的因素如何汇聚，作品又如何以艺术作品的资格具有其独特意义。

一　体系性策略

1920年，在论文《艺术意志的概念》[“Der Begriff des Kunstwollens”]的开头，潘诺夫斯基对他的构想做了最为生动的表述：

> 艺术的体系性研究（艺术科学[Kunstwissenschaft]）要求，必须要 180
> 从必要性，而不仅仅是从历史的角度去理解其对象。这既是祸，也是福。一种纯粹历史的考察，无论它首先是针对内容还是形式的历史，都是通过跟其他现象的参照来阐明艺术作品的这一现象，它不会有任何更高一级的自身可以建基于其上的知识：追溯具体的图像志描述，从一段类型学的历史导出一种具体的形式结合方式……这些方式不是要根据它们跟其自身范围之外的阿基米德点的关系，将考察固定于一个绝对的位置和意义，而是要继续留守在相互关联的由实际现象构成的整个联合体之中。甚至最长的“发展系列”，也必然把诸线索置于纯粹的历史联合体的限制之中。[4]

此处，潘诺夫斯基通过必要性理解到什么呢？一个可从外在于历史现象领域的地方衍生出来的点，一个将产生对某件艺术作品或艺术作品整个领域进行体系性理解的优先点，是由什么构成的呢？作为开始，为什么我们得相信有一个比重新建构往昔材料更好的做法？在现象之上我们能够希望找到什么？诚然，分离单件作品的组成部分：象征[symbols]、模式[pattern]或形态学[morphologies]，又把每个成分纳入一个单独的历史，这种忙乱我们

其实可以避免。我们还可以避免在处理个别作品时，好像它们令我们感兴趣的是它们在一个序列里的位置，或是它们对象征、母题、形态学的传达或转形。但是我们会需要潘诺夫斯基在一个历史现象领域之外的阿基米德点上说些什么呢？

潘诺夫斯基非常明白地指出，批评性的理解力要求我们寻找艺术的意图。他从李格尔那里取得“艺术意志”这一术语，但他立刻拒绝这样的观念：我们能仅仅通过看画来了解伦勃朗的艺术意图。因为我们的处理方式会在一个小圈子里打转。我们也不是在自己情感或移情的反应里获得阐释原则，因为我们没有任何办法检验其适当性。最后，我们不能仅仅借助于艺术家对意图的陈述，譬如说丢勒将之理论化了，格吕内瓦尔德［Grünewald］却没有，普桑说过，而弗拉戈纳尔［Fragonard］没有这之类的陈述。甚至在艺术家确实把他们的说法理论化时，他们的理论或许会起着同作品冲击力相反的作用。此时可能潘诺夫斯基心中想到的是雷诺兹［Reynolds］这样的艺术家。他们
181 的理论本身需要阐释清楚，它们只是更多的现象而已。

那么，我们或许可以从一个绝对视点，来阐明一幅画或一座建筑物，但这个视点又是由什么提供的呢？潘诺夫斯基把康德关于一个判断何以成为科学判断的想法，作为他心目中的阐释模式。使一个对于世界的判断成为科学判断，而不是纯属个人的报告，其关键是判断的**因果**特性。这种因果关系的特性或结构，在康德看来不是实证推导，而是由心灵注入经验之中。心灵通过让经验得以顺从于科学知性，从而让经验转形。对康德来说，我们是不得不把因果概念注入经验中去的，但这对潘诺夫斯基做类比没有什么影响。对潘诺夫斯基而言，重要的是假定一个观念，我们无法在经验中找到它的来源，而是把它带给经验，为的是赋予经验可理解性。

潘诺夫斯基引用了康德《未来形而上学导论》［*Prolegomena*］中的一个因果陈述例子，即“空气是可延展的”，并把我们对此表述的种种思考方式做了区分：我们可以考虑说话者的心理情况；我们可以着眼于它的语法；但

是这些都不会表现它的科学表达法的特性。甚至认为它是一个纯属个人经验的报告，也不能表现出科学的特征。它的科学特征有赖于我们的经验，那附属于我们判断力的因果形式的经验。只有作为一个因果陈述，即“如果我改变压力，空气将延展或收缩”，它才进入科学那非个人的坚固道路之上，跟说话者个人心理状况、言说的历史环境或文法分析都无关涉。但是，在我们对艺术的理解里，什么能够符合科学里的因果概念呢？简单地说，答案就是**艺术作品**的**一致性**［coherence of a work of art］这么一个观念。艺术作品的一致性观念，被构想为主观性和客观性两种互补因素的解决之道。潘诺夫斯基的思想线索同卡西尔相互呼应。

卡西尔在对康德《判断力批判》的注释里主张：

（a）一件艺术作品要在美学上被理解，就必须在对它何以生成的因果描述里得到概括；[5]

（b）一个具体的自然界因果规律是科学中一般原理的特例，由此一件具 182
体的艺术作品可被视为艺术领域一般原则的个案；[6]

（c）艺术作品中的原理是一致性原理，据此我们拥有某种意识的“整体性”，可能是心灵的某个一般模型，所有的具体因素都该被视为服从于这个模型。[7]

以如下方式，卡西尔描述了我们看见这种潜在整体性时的情形：

> 在美学情感中，一种意识的整体性及其力量被揭示出来，对所有在个别的、交错影响的习性内部进行的意识分析，这种整体性都更为优先，并且是这些分析的基础。自然规律和美学情感，在这两种思想模式的无论哪一种里，我们都这样看待思想所涉及的全体：这个全体不是表现为各部分的汇集，而是表现为仿佛它本身就是各部分的来源及其具体确定性的根据。[8]

这种优先性和潜在的统一性，被理解成一种客观性和主观性的关系。[9]但是客

观性和主观性的关系是什么意思呢？对卡西尔来说，它是能够带来秩序的心灵与经验材料的关系。在这个意义上，客观性是心灵提供的，而主观性是外部世界提供给感官的。

但是，对客观性和主观性的对立还可以赋予另一层意义，它来源于李格尔。按照这种理解，“客观的”标志着客体外在于心灵，而“主观的”标志着心灵对外部客体的投射。潘诺夫斯基呼应卡西尔的做法，寻找服务于艺术理解的一致性概念（类似于服务于自然科学的因果概念）。但同时，他却运用李格尔意义上的主观性和客观性概念，详细展开关于一致性的论述。在潘诺夫斯基看来，依照李格尔的观点，客观艺术是把事物当作自足的、明确界定的事物加以表现，就像埃及雕刻和浮雕所呈现出的那样，只把最少的投影引向空间暗示，只把最微弱的情感引向对观者角色的认同。另一方面，主观艺术则允许形式的交融，重视观者的感知条件和所描绘事物的内在情感生命。所有作品都处于这两极所涵盖的范围之中。

183 潘诺夫斯基在论文《论艺术史和艺术理论的关系》[“Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”]里发展了这个论题。文中他继续主张，不但作品是处于这个变化范围内的特定一点上，而且每件作品的每个批评性因素，都是对这两种要求的一种解决方式，都位于纯粹客观性和纯粹主观性之间连续线上的一点。“……对艺术的体系性研究主张，在一个具体的艺术现象内部，所有艺术问题都在一种同样的意义上得到了解决……”[10] 于是，在任何作品任何有意义的方面，都潜藏着对主观—客观的特定解决方式。在任意一个较低层次的分类表述中，诸如形式相对独立或融合，它们相对的深度或平面，它们的色彩，大概还有它们的题材，所有一切都揭示出这个解决方式：

> 对色彩的强烈“多色彩饰”处理，由于它是对基本问题的相应解决，所以和形式的分离，和平面和水晶体般的空间构图必然相互关联。同时，“色彩的”处理，特别是“色调的”处理，只有跟空间和形式那整

体的、深度的和绘画性的构图相结合时，才是必然的。[11]

而任何两件作品之间的异同，只要能够追溯到一个更高级的风格原则，都将成为一种真正风格上的异同。

我们可能（错误地）认为潘诺夫斯基的意思是，我们运用色彩的方式，唤起空间的方式，和在一幅画里合并或融汇形式的方式将彼此相互作用。其中，每一种方式都会改变作品的全部特征和其他所有因素的效果。或许可以把一件具体作品内部潜在的统一性，视为这些因素的合力结果。但是这并非潘诺夫斯基所持的观点。他不只是认为要根据所从属的整个作品，否则作为部分的某个方面就难以解释了。他要说的是，作品的所有方面都分享了一般性的形式—内容的解决之道，处于相互和谐的关系之中。这就产生了严重难题。因为，我们何以知道每件具体作品在主观性和客观性之间的谱系里的确切位置呢？我们又何以能知道我们的绘画或浮雕确实是一致的？何以知道某种客观—主观对立的解决之道就恰当地支配了所有因素呢？孤立出来的所有因素都独立于具体作品中的语境，何以能够认为都拥有我们所假定它们拥有的 184
主观或客观的力量？局部色彩的强烈运用和形式的明显分离之间，将一直是互不相关的吗？

这个先验的观念产生不可克服的难题。首先是因为，它为作品的所有元素设定了一套固定价值或含义；其次，它在这些元素之间设定了一种天然的关联，以至我们对它们在作品内部的相互作用毫无意识。重新搬用一个来自叔本华的类比，每个因素都被看作像是玻璃块的一个小平面，每个平面给玻璃后面的同一朵花提供了一个视点。我们或许把这个一致性的观念理解成一个“调节性的理念”，一个我们试图令我们对一件艺术作品的理解去逼近的理想。比如，我们会试图看出，在一个界定得很清晰的空间里对人物形象历历分明的确定，跟基督降生的题材，跟基督降生的某个特定情节的选取等诸如此类的问题，是如何达到一种具体和谐的一致的。但是，即使我们把这个

一致性的观念当作一种“调节性的理念”来运用，我们也绝无可能谈论因素之间的相互作用。

这个一致性观念还有另外一个难题。在潘诺夫斯基看来，历史事实的群集和流变跟个别作品是相关的，而一致性观念和它有着什么样的关系呢？面对这个问题，潘诺夫斯基区分了两个方面，一是作品现象层特征的确定，二是阐释任务。确定或复原作品可以跟校正和修正文字文本相比较，而其反面是对文本的意义做哲学上的分析。[12]同样，一件艺术作品可能被毁坏，或可能由于我们对形式的原初意义不熟悉，从而无法把它纳入恰当的体系性阐释。我们不得不确定潘诺夫斯基所谓的对一件作品外观的现象上的理解指的是什么。这样，不管我们对作品所用的构图设计的理解有何变化，或者对作品的原初状况有何重构，对“体系性的”批评性阐释都富有意义。但是，这样一种修正又让我们置身困境，那是建立被更正的文本或作为现象的作品的艺术意志的问题，这个问题只能参照着一个先验体系推导出来。问题始终存在：我们如何令作为现象的作品归属于先验体系？我们怎样把“文献学的”跟
185 “阐释性的”联系起来？文献学调查所揭示的问题如何纳入阐释性框架之中？举一些简明的例子：如果在前阐释阶段有一个步骤是，我们把既定的建筑物看作调和柱和墙的建筑构架，同样，为了把历史观察的结果纳入客观—主观范围内的艺术意志中来，我们应该做些什么呢？我们怎样把丢勒的《忧郁I》或他的《正义的太阳神》[*Sol Iustitiae*]（图66与70）中各组成部分的融合归入这样一个先验框架里去呢？

二 适应性策略

让我们暂时把潘诺夫斯基建构体系性视点的方案放一边，转向另一个完全不同的方向。潘诺夫斯基在这个方向上寻求对文化陌生感的克服之道，以说明我们的文化如何能够采用另一种文化的艺术，并且是当作艺术来采用。

对于来自相异文化中艺术的阐释性问题的解决之道，出现在写于20世纪20年代早期的两篇论文里，即《阿尔布莱希特·丢勒和古典时期》["Albrecht Dürer and Classical Antiquity"]和《瓦萨里〈素描册页〉的第一页》["The First Page of Vasari's Libro"]。[13]

在《阿尔布莱希特·丢勒和古典时期》里，潘诺夫斯基论述说，丢勒获得对古典艺术的理解，并非与之直接面对，而是通过意大利文艺复兴的再解释。这个中介对他而言更易于理解。他论述里的一个关键点是，对历史久远艺术的理解不单是一个面对的问题，它还涉及一个从熟悉领域向外扩展的同化和再阐释的过程。这个论点，不能说是原创的，但在潘诺夫斯基思想的语境里则显得特别突出。

在《瓦萨里〈素描册页〉的第一页》里，这个中介过程有一个很有趣，但乍看或许内含矛盾的"补充"例子。潘诺夫斯基指出，瓦萨里辨认出早先艺术的独特风格，并把据传为奇马布埃所作的一幅素描作品装入一个哥特风格的画框里去，这的确是一个历史理解力和历史敏感度的壮举。这之所以可能，是因为从盛期文艺复兴的主流观点看来，哥特式的异族特点是显而易见的，人们可以将它视为具有自身族系的形式和风格而加以鉴赏。通过参照文艺复兴时期对渐**和谐法**[concinnitas]相互鉴赏和相互整合的看法，潘诺夫斯基加强了他的论证。对此术语的强调似乎没有必要。不论有没有这个**术语**，186
人们对独特风格的认识都预设了诸如此类的概念。《阿尔布莱希特·丢勒和古典时期》《瓦萨里〈素描册页〉的第一页》这两篇论文都论及，艺术家们对与自己迥异的艺术变得敏感，以及通过参照他们自己的艺术来阐释不同艺术的需求性。

但是，这当然没有提供一个外在于历史现象领域的阿基米德点，一个从更高级的来源获得的原则。不过话说回来，某种意义上它又似乎做到了。它提供了一个外在于被研究现象的领域的视点，而这些出于**假设的**现象，远离于历史学家自身的时空位置。上述说法，为所有此类阐释方式提供了一般性

原则：所谓历史阐释，总是在和人自身文化产物之间同时建立连续性和非连续性的关系，而他自身的文化产物或多或少能够胜任这一工作。

通向跨文化阐释的两种方法，即关于艺术意志理论的论文的体系性策略，以及在《阿尔布莱希特·丢勒和古典时期》和《瓦萨里〈素描册页〉的第一页》中的适应性方法，这两者在潘诺夫斯基的《作为象征形式的透视》中可谓获得了融合，这篇论文被视为作者最深奥且最有争议的作品。[14]

三 关于透视的论文

这篇关于透视的论文，谈的是什么？它要表明什么？简单而言，它阐释了发展于文艺复兴时期的透视结构。首先，它论证了作为描绘空间关系时的组织方法。透视结构并不具有唯一的权威性，它只是一个特殊文化的一部分，跟其他文化内发展起来的其他空间描绘模型处于同等地位。其次，一幅画各构成部分的空间秩序，跟同时代宇宙学和感知模式天然相关。但潘诺夫斯基把文艺复兴时期的透视结构理解成文化关联之后，接着又认为它提供了一个用来阐释其他结构的绝对视点。

潘诺夫斯基的这篇论文是从吉多·豪克［Guido Hauck］在1879年所做的一个区分演变而来。[15]豪克仔细考察了我们在透视中衡量相对视觉尺寸的两种方
187 式对绘画会有怎样的潜在影响。第一种方式被他称为**共线性**［collinearity］，应用于我们对焦点的感知上。在这种对焦点的感知中，我们把直线视为笔直的。符合这种透视的素描结构，就是通过视锥［visual cone］把直角压小的那一种结构，就像在文艺复兴时期的透视结构中那样。但是，在我们感知相对视觉尺寸时还存在另一种方式，豪克称为**共形性**［conformity］，以跟**共线性**相对。第二种透视方式抓住的是我们视域边缘的特征，它适用于无焦点视像。在无焦点或边缘的视像中，我们对相对尺寸的感知符合我们从对象边缘到眼睛引一条直线时所形成角度的相对尺寸。这造成直线看起来是曲线的效果，线条

离视觉焦点越远，看起来就越弯曲。按豪克的观点，在一般感知中我们不断改变着焦点，努力获取一个连续的视像。我们有直线看起来是笔直的期待心态，又因为对吸引我们的事物形成反复不断的焦点调整，共线性就支配了我们的感知。在豪克的理论里，这些对共线性和共形性的观察同人眼的曲率和肌肉有关，但就当前的目标而言，这种机械生理学是不相干的。

潘诺夫斯基把豪克的区分“历史化”了，他把两种视觉感知模式的差异变成文化差异的问题。他把参照视点来估定相对尺寸的感知模式，当作古典时期文化的一部分，而参照视锥体［the visual pyramid］的横截面估定相对尺寸，则是文艺复兴时期文化的一部分。通过这种方式他断言，在古典时期直线在客观上被看作弯曲的，而在文艺复兴时期则被看作笔直。

为此他拿出了什么证据吗？首先他假定，在古典时期没有人具有通过视锥把直角压小的想法，因此他们的几何学，即“对他们的空间感觉最纯粹的表达”，暗含着缺乏对均质无限空间的感觉，而这**正**是随着文艺复兴时期的透视结构和笛卡尔式对**物质广延性**［substance étendue］的概念而出现的。但是正如皮雷纳［Pirenne］所反驳的[16]，欧几里得的光学暗含着一个无限均质的空间，就像文艺复兴时期的透视结构那样。把眼睛跟对象之间的投影平面的 188
直角压小，欧几里得的光学里没有哪一点跟这个**不相容**，而这也是正如潘诺夫斯基所承认的。所以在这个证据上，潘诺夫斯基至少不能说古代人有不同的空间观念，只能说他们没有通过借由视锥把直角压小的方式来构建对空间的再现。根据皮雷纳对此的解释，欧几里德从未考虑过视锥的横截面，他关心的仅仅是自然视觉而不是绘图。

把共线性同文艺复兴相联系，将共形性跟古典时期相联系，潘诺夫斯基的第二条证据是古典时期绘画中的形式跟它那种几何学是一致的。但是他这样说唯一的根据是，不管是在古典时期绘画还是古典时期几何学中，文艺复兴时的透视结构都不存在。这样又有了第三条“证据”，但它的相关性从未获得确立。这就是希腊建筑中曲形部分所表现出的精致。**凸肚状**［Entasis］

据说补充了感知中的曲形。如果他们已经把所有直线视为曲线，那为什么该有这种补充？在潘诺夫斯基的描述里，他并未对此做出任何解释，而且在论文的第12个脚注中，潘诺夫斯基最终承认，关于希腊人对曲形感兴趣的原因，同样也没有什么更好的证据。

把图画结构跟宇宙学或几何学的空间观念相结合，就是这两个实质性要点，其基础是把每一个要点都跟文艺复兴时期的透视结构相关联，同时说明两者都缺乏这种透视。而这么做的首要途径是，文艺复兴时期的透视结构既处于历史结构的范围之中，又是一个跨历史的参照点。

但是，文艺复兴时期的透视结构对潘诺夫斯基来说，还有一个更丰富、更启发人的蕴意，即它是历史阐释的轴心。文艺复兴时期的透视结构能把观察者视点与观察对象联系起来，潘诺夫斯基在它和康德认识论之间看到了一致性。因为，康德的认识论没有把对象看作独立于我们的心灵之外，也不仅仅看作我们心灵的投射，而是把心灵和世界，主观性和客观性，都当作经验的共同条件来对待。这就是说，潘诺夫斯基对文艺复兴时期透视结构的理解，凭借的是它跟新康德主义知识观念之间的亲和性。在把他的新康德主义观点
189 同文艺复兴时期透视结构相匹配之后，他又将透视结构作为用来思考其他结构的一个衬托背景，并赋予后者非康德式的内涵。

到了论文的末尾，这个蕴意变得很清楚了。潘诺夫斯基在论及文艺复兴时写道：

> 主观视觉印象被理性化到了这样程度，以至于它能够形成用来构建一个经验世界的基础。在现代的意义上，这个世界是无限的。人们能够把文艺复兴时期透视的功能跟批评哲学进行专门比较，而把希腊化罗马的透视功能跟怀疑主义相比较。这是一个从心理学空间到形而上学空间的转形，或者说，是一种主观感受的客观化。[17]

“主观感受的客观化”大概是指，通过观念性思想把主观视觉经验起伏不定的波动给过滤掉。这就是自觉意识到心灵和它所感知对象之间的互动。就像康德的批评哲学一样，透视把观者和被观者都置于它的观念之中。[18]从这个批评的优先点上来看，任何具体的作品或风格，都可以被看作在降低“客观性”或“主观性”的程度。在透视被发现之后，这种做法就处于新的控制之下了。潘诺夫斯基调整了他的新康德主义哲学框架，把它应用到文艺复兴时期艺术的一个特征，即它的空间结构上。然后，通过比较，应用于其他艺术。这是“调整性”策略中最深层、最持久的例子，但也是他本人的新康德主义先验阐释的框架，是一种至少得到了有限应用的方式。透视结构这个术语，不只是在他的心灵理论和文艺复兴绘画之间起中介作用，而且也跟描绘的其他方面结合在一起。

四　人体比例理论

1921年，潘诺夫斯基写了《人体比例理论的历史》[“The History of the Theory of Human Proportions”]这篇论文，它跟那篇透视的论文紧密相关，也表现出了阐释的调整性策略和体系性策略的交融。[19]潘诺夫斯基把艺术创作工序里的一个要素，即人体比例理论加以分离处理。他认为这样就可以做更为精确的分析，而不只是对艺术风格做全面综合的分析。他进一步预设：在 190
任何时候，人们都可以出于比例理论自身的需要，把比例理论当作超出实践应用范围之外的理论来构建和处理。这里，潘诺夫斯基为我们列举出一套观念化了的工序，这套工序在历史上并不连续，其涵盖年代从古埃及直至文艺复兴时期。他断定，植根于这些工序的艺术作品的规模和丰富性，倒没有被这些工序统统包括进去，正如这些工序也可能扩展到实践活动范围之外，这尤其取决于思想的一面，而不是视觉实现[visual realisation]的一面。但是他也断言，理论的主要特征，对于应用这些理论之作品的主要态度，具有

启示性的作用。

那些关于艺术意志的论文，它们的规划有多少被保留到这篇关于比例的论文里呢？首先，先验的理论，也就是作为讨论之轴心的阿基米德点的建立，凭借的是对客观比例（属于描绘对象的比例，跟我们如何表现对象无关）和技术比例（同对象在艺术作品中被转形的方式有关）这二者的区分。他还看出，这两种比例是在不同的关系中建立起来的，这些关系有一个变化范围。他将埃及艺术置于变化范围的一个末端。这种艺术表现人体形象的方式是不考虑形体的主观生命（此处的主观生命是指一个形象从内部被激发出来的动作或表情）；它也不考虑人们会觉得是从哪个位置看到被表现形体的（比如正面和侧面的视点被结合到一个标准图式里）；而且也不考虑人们会在哪个（主观的）位置上观看画上所表现的形体。另一方面，在古希腊时代，形体的主观生命是在动作里，在形体被表现时所处的位置上被表达出来的。同样，观者观看表现在画上的形体时所处的位置也被考虑在内。有这样的精巧加工处理：把被表现的坐像，在视水平之上重叠处的深度加以削减，以避免下半身跟上半身缺少连续。而这，在文艺复兴时期只是被体系性地实现了，那时人们在一门理论里清楚阐明了主观的调节方式，这就是关于透视结构的理论。这样，虽然较为主观的因素被归纳为一个系列性的发展，但客体跟观者的关系被考虑进来，这种日甚一日的复杂，使得主观因素还是被“客观化”了。

191 迄今为止，在思考潘诺夫斯基的理论和方法时，我们心里一直有个问题：用来阐释往昔艺术的历史绝对视点，他是怎样构想出来的呢？对于这个问题，我们追踪到两个相当不同却又并非没有关联的解决之道。潘诺夫斯基设法建立一个观念体系，它必然适用于视觉艺术作品以及对它们的阐释，这就是他的第一种解决之道，即客观性和主观性的观念及阐明它们的方式。这个方案看来颇有缺点且几无成果，因为它对于决定赋予一个作品的某一特征以何种相对客观或主观的价值，并没有一个判定标准，而且也无法将**先验**框架与历史事实的复杂性联系起来。

建立批评性视点的第二种解决之道，是找到一个位置，它既在实际要考虑的历史物质领域之外，但又不是全然外在于历史，然后说明艺术家或历史学家，如丢勒或瓦萨里何以可能重现往昔作品，或跟它保持联系。最终，我们看到这两个步骤合为一体了，在那篇关于透视的论文里，潘诺夫斯基自己的新康德主义观点和文艺复兴的透视结构互相认同，后者被当作前者的一个隐喻。在他关于比例的论文里，对空间秩序的描述和处理人体形象的方式，依靠的都是把**先验**体系的主客体二元对立进行一个隐喻性的扩展。

潘诺夫斯基的《理念》[*Idea*]一书，其中表现出了类似的方法，或许应被看作既是对他自己，也是对往昔思想进行反思的著作。他追溯了艺术理论历史上知性的“理念”[ideas]与感官感受的“模仿”[imitations]之间的关系。一方面他把思想和图像之间关系的历史当作艺术史的组成部分，另一方面又视之为认识论发展的一部分，并由此把二者结合起来。像比例理论一样，它使艺术可以被观念化，即使只是部分地被观念化。最终潘诺夫斯基认为，正是在李格尔那套他认为符合康德认识论的艺术理论里，理念和图像的对立被视为不可消除。这样，潘诺夫斯基本人所实践的理论就被看作跟早先的艺术理论有所联系。反之，早先艺术理论又在他的理论跟艺术史本身之间起着中介作用。[20]通过这种方式，潘诺夫斯基把艺术和一个绝对视点，以及与诸如 192
此类的理性关注相联系。只要我们能够认为往昔艺术也参与了理性，那么往昔艺术就变得可资利用了。

五　图像和观念的关系

关于这位历史学家调整自己的视点，使之适用于往昔文化或异族文化的作品时所带来的问题，让我们现在先放一边。我们集中考察一下，对于视觉图像显现了理性这一点，潘诺夫斯基是以何种方式构想出来的？也就是，潘诺夫斯基以什么方式构想图像和观念之间的关系？如果把这些关系分为两个

宽泛且相互交叠的范畴会很便利：第一个范畴里，视觉形式作为一个观念的**个例化**［exemplification］出现在我们面前；在第二个范畴里，视觉形式被认为是由诸如哲学或神学思想理论的引导而被构建起来的。

第一个范畴"个例化"，是对观念之物的可见再现，它包括潘诺夫斯基所谓的"视觉类型"。一个"视觉类型"是一个赋予视觉形式以文字性内容的图像；比如，有一个"赫拉克勒斯的选择"［choice of Hercules］的视觉类型，英雄被置于两个女神或寓言式人物之间加以展现，一个女神劝他走上品德高尚的艰难人生，另一个劝他追求轻松和享乐。视觉类型的一个特点是它们在被使用的历史过程中会受到改编。比如，"赫拉克勒斯的选择"这个母题从西庇阿［Scipio］的梦中吸收了一个元素，因此画上表现出赫拉克勒斯正在睡觉，美德女神［the goddess of virtue］和享乐女神［the goddess of luxury］各站一边，而不是像色诺芬［Xenophon］对这个事件的描述中那样，他坐着听她们的争论。[21] 但是视觉类型不仅仅是图解。在最主要的情况下，它们表现的不只是一个叙事文本，而是把一个一般性观念**例示化**［instantiate］。这样，在个例化中，我们是在普通意义上运用观念的——我们在图像中意识到某些东西，但也通过图像更充分地理解了观念；通过对观念的具体体现的反思，我们对观念的把握更丰富了，或被转形了。这样的具体体现可以是一种个例化，但也可以是一种拟人化，或是两者的结合。

193 在潘诺夫斯基看来，个例化或拟人化可以帮助我们理解它所例示或者表现的观念，这是它最关键的特征。在最不中用的情况下，图像可能只给出一个具体的例子，而不能充分提升我们对观念的理解。观念和视觉形式之间要发生一种更为亲密的关系，那得在图像也参与观念演示的时候，就像几何学观念在我们留心几何学图形的时候被演示出来一样：图像作为一个模型之时，我们用它进行观念的演示。但跟视觉艺术里观念—图像关系相比，几何学中图形对于这种演示的作用显得无足轻重。因为在几何图形的帮助下，我们掌握了相关观念之后，就丧失了对图形的兴趣。几何学里，比例关系所包括的



图67 拉斐尔，《赫拉克勒斯的选择》(?)，约1500年，
伦敦：国家美术馆

范围之外，没有任何视觉上的妙处或暗示可供观赏。

那些对艺术来说真正居于核心地位的演示和个例化，不仅仅反作用于我们对观念的理解，而且还赋予观念新的意趣，一种在用实例说明的过程中被发掘出来的意趣。比如潘诺夫斯基断言，拉斐尔画的小木板画——他认为画的就是正面临选择的赫拉克勒斯（图67）——所依据的传统母题，是在朴素的美德女神和艳丽的享乐女神之间展现出道德上的对立。但在潘诺夫斯基看来，在拉斐尔的图像里伦理冲突被处理得不够充分，画面弥漫着一种特定的相对主义：和朴素美德相对立的形体不再只是表现出感官的放纵。潘诺夫斯基表示，选择被我们肯定的价值，是通过画家绘画的方式得以体现的。[22]

丢勒的《忧郁I》（图66）是以非常复杂的方式把它的主题个例化和人格化的。[23]人们最终发现，诸象征元素的融合和一种特别的忧郁模式相符合。德国人文主义者阿格里帕·冯·内特斯海姆［Agrippa von Nettesheim］对这个模式做了描述，他的观念又是从其他人，尤其是菲奇诺那里演化而来。他把创造性的忧郁，分为一个范围内的三个阶段：首先是**想象阶段**，运用于感官世界之中，尤其适用于手工艺术，特别是建筑和绘画之中；其次是**理性阶段**，关于自然和社会世界的知识；最后是**心灵阶段**，关于神性问题的知识。这样，丢勒的忧郁就被牢牢地置于一套思辨的程序之中。由此，潘诺夫斯基和扎克斯尔在这段关于忧郁的论述里读到以下文字，丢勒可能在其中意识到自身的
195 处境："在我们的知识里有一种虚妄，因此黑暗在我们心里牢固地扎根，甚至连我们的探索都是失败的。"[24]象征主义的密度，就像竭力要把握住被截去一角的多面体时那种紧张一样，这本身就是对创造性忧郁之观念的阐释和转形。

潘诺夫斯基参照了几幅《审判中的基督》［*Christ in Judgement*］版画，描述了一个类似的转形（图68、69与70）：

《正义的太阳神》，即作为太阳神和最高法官的基督，这个标题不仅对于丢勒版画的基调，也对于它的图像学特点来说，都是很合理的。它

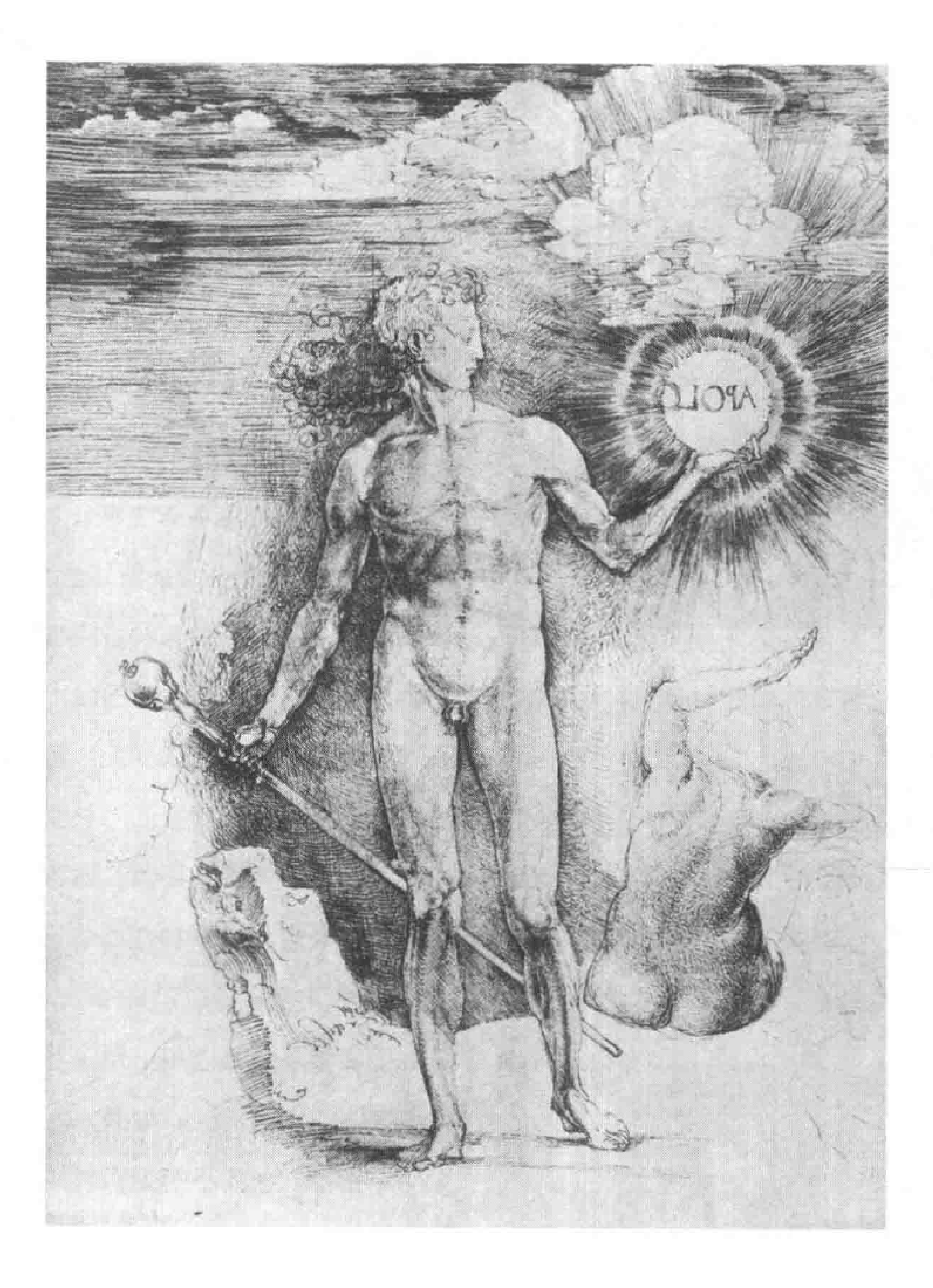


图68　丢勒，《阿波罗和黛安娜》，素描，1501—1503年，
伦敦：大英博物馆

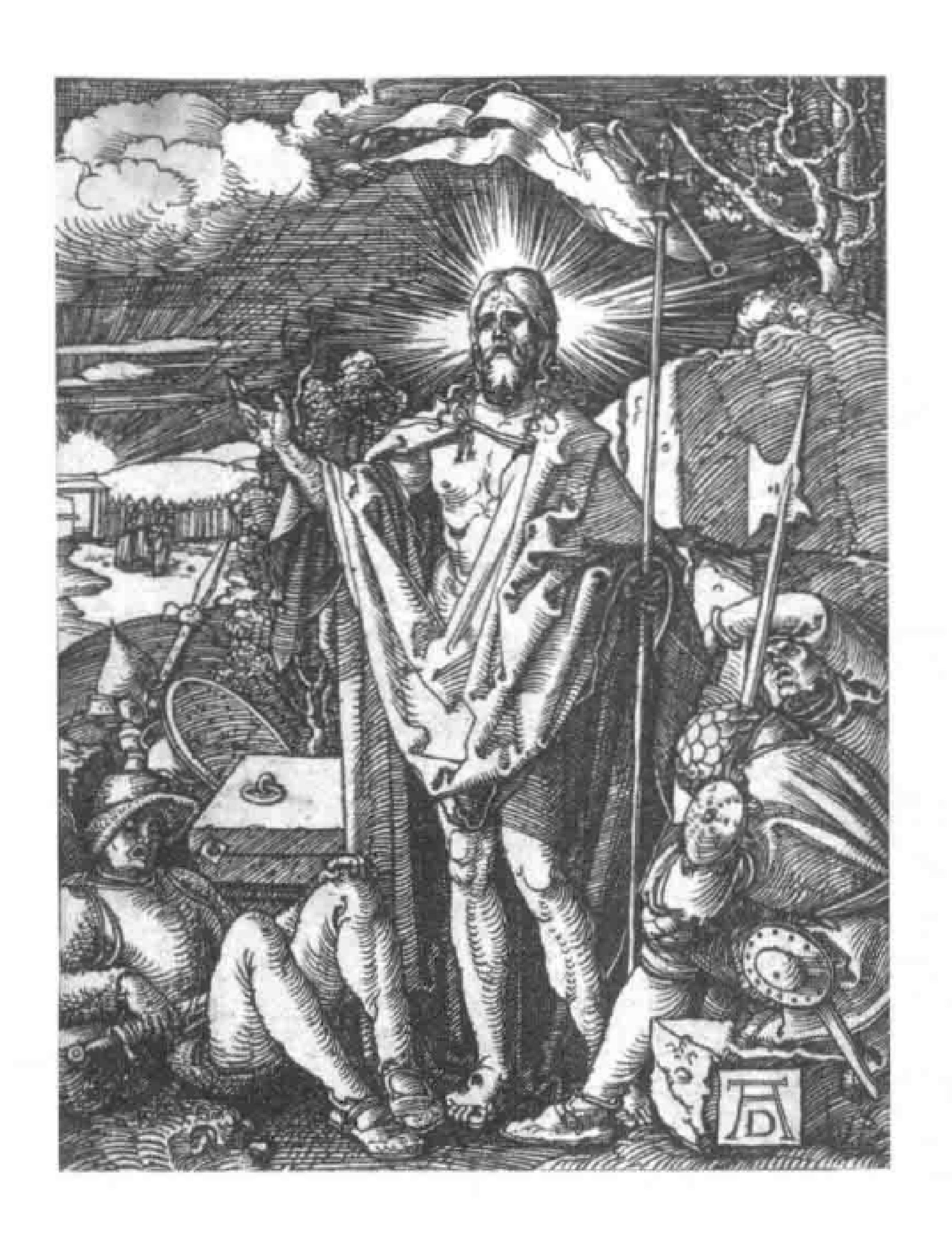


图69　丢勒，《复活》（小受难图），木刻版画，1509—1511年



图70　丢勒，《正义的太阳神》，版画，1498—1499年，伦敦：大英博物馆

> 的内容，跟一个融合了《启示录》中审判之宏伟和自然大力之启示的观念正相符合。除此之外，我们还能为这幅小版画的力量配上更高的赞词吗？[25]

潘诺夫斯基这一类型转形的观念已经遭到了严厉的批评攻击。莱纳特·海特［Renate Heidt］写道，在扎克斯尔和潘诺夫斯基1923年的原创性研究里，丢勒的《忧郁I》被他们看作对菲奇诺进行思考的一个拓展：

> 他们看待这个图像时，自觉意识到这个图像是建立在菲奇诺基础之上的，并且把他们对菲奇诺的阐释中所产生的情感投射到对此图像的认知之中。这样，他们对历史来源的研究并非对艺术经验所致印象的更正或加强，而是成了它的前提。[26]

我们必须这样理解海特论证包含的暗示：对雕刻作品的研究是从对人文主义者文本的研究里成形的，所以，雕刻才被简单地认为是对文本的图解。在海特眼里，他们似乎没有意识到视觉在观看版画的经验中处于中心位置。

此外，还有第二条批评路线（由迪特曼［Dittmann］率先提出）[27]。根据这条路线，潘诺夫斯基的论述里没有涉及**世界观**［Weltanschauung］意义。而潘诺夫斯基有时候自己也认为，世界观在艺术的阐释中是至关重要的，这在他1932年的文章中提出的无意识预设的观念[28]，以及图像学的观念中可以看出。他还从一件艺术作品跟周围文化的联结点中，推导出作品中“人类心灵的最基本倾向”。对于潘诺夫斯基的这一批评，也同样认为在其论述中，作品的关键内核存而不论，现在却把这个内核等同于潜在的无意识态度。这一批评，是遵循奥托·派希特［Otto Pächt］对于潘诺夫斯基《早期尼德兰绘画》［*Early Netherlandish Painting*］时做出的评论。[29]在派希特看来，艺术意图被潘诺夫斯基降格为艺术家所使用的象征体系了。当潘诺夫斯基指出凡·艾克有一套完整方案时，图像学已经被他升格为对作品的总体描述。作品的内容被 198

转变成了神学或哲学思想。[30]

先让我们来看一看上述两种批评的共同基础：他们对潘诺夫斯基的抨击都是出于，他把艺术作品的性质或意趣降格为传达手段。虽然，对于潘诺夫斯基的疏漏究竟在何处，他们的想法各有不同。海特说是视觉风格，派希特和迪特曼则说是无意识表达的核心。可是，潘诺夫斯基的象征体系在这里**不是**符号的载体，而是对观念的视觉性和“表现性”的个例化。象征要发挥作用只能够通过举例表明或具体化，通过**呈现**［presenting］，而不能只成为可阅读的。

这些批评无疑没能了解在这种模式的象征主义里视觉再现所扮演的角色。当潘诺夫斯基在其《早期尼德兰绘画》中描述凡·艾克作品的时候（派希特曾批评过这部著作），他指出了其所从属传统的特点在这个传统里，凡·艾克的工作就是把早期象征主义的要求，同视觉上现实性与一致性的新要求调和起来：

> 从圣博纳文图拉［St Bonaventura］把一幅画界定为“培育和激发虔诚的感情并唤醒记忆”，到左拉把画定义为“通过性格看到的宇宙的一角”［un coin de la nature vu à travers un tempérament］之间，没任何直接的过渡。必须找到一种方式，对新的自然主义和千年基督教传统做个调和。这个企图导致了所谓隐蔽的或伪装的象征主义，同敞开的明显的象征主义相对立……在早期佛兰德斯的绘画中，画家们把这种伪装的象征主义手法应用于每个对象，不管是人工的还是自然的，一个不漏。它是被当作一个一般性原则来使用的，而不是像自然主义手法那样偶尔用之。事实上，这两种方法在根本上是相互关联的。画家在对可见世界的发现和仿制中得到的快乐越多，他们就越发强烈地感受到用意义充实这个世界所有元素的需要。相反，在努力表达思想和想象方面新的微妙和复杂之处时，他们越是感到困难，就越多地开拓出现实新领域。[31]

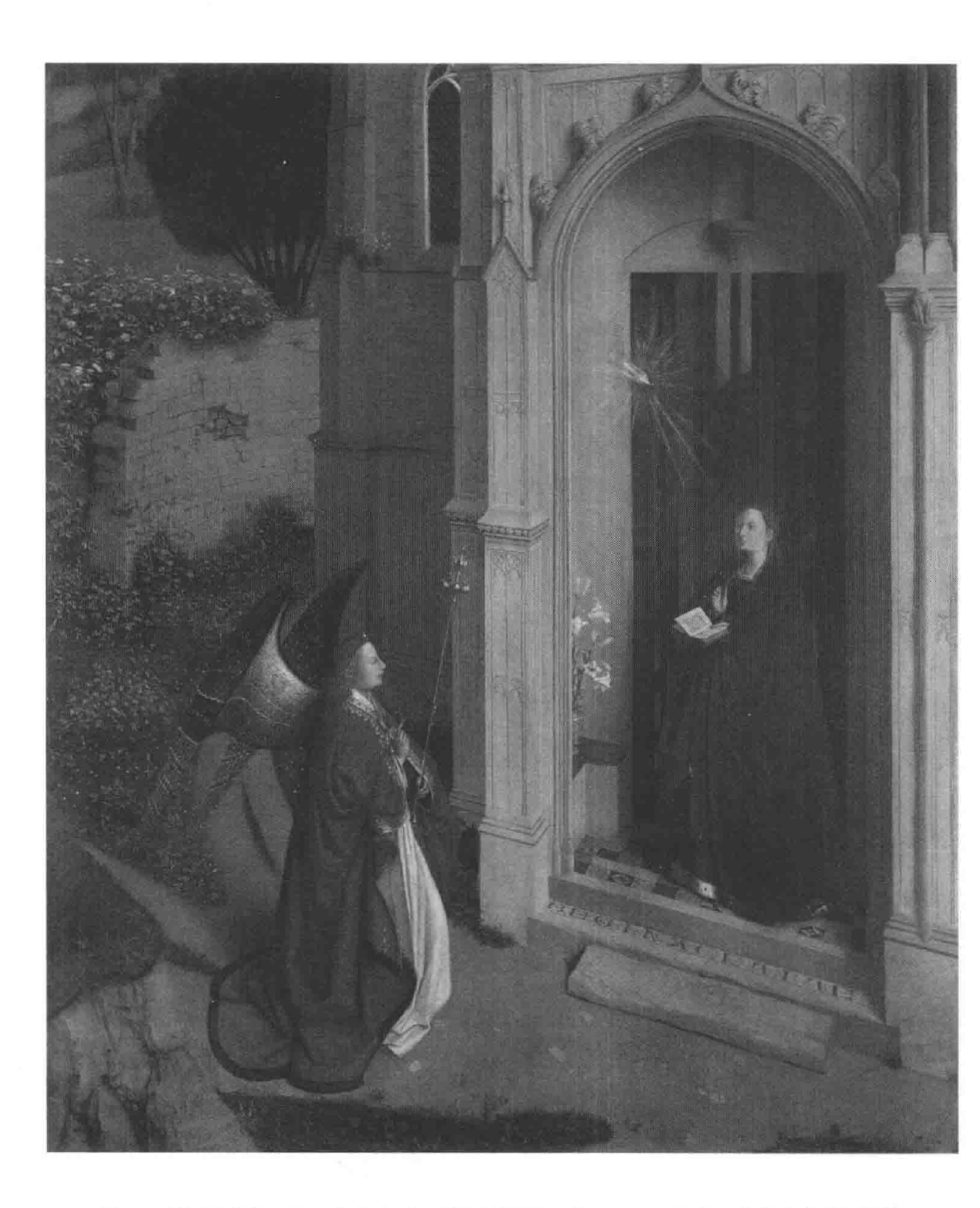


图71 胡伯特或扬·凡·艾克（？），《圣母领报》，约1430年，纽约：大都会艺术博物馆

比如，在凡·艾克的《圣母领报》[*Annunciation*]（图71）里，事件发生在一座半罗马式半哥特式的教堂门口，但是教堂的表现是高度现实的。它不顾
199 对象的不规则而维持视觉的一致感觉。潘诺夫斯基称此为“伪装的象征主义”[disguised symbolism]，但是这并非隐藏的象征方法。它是让意义渗入自然的可见世界，并相应地让宗教意义在这个可见世界里呈现其具体形态。这种“可见世界的圣化”，是通过绘画艺术完成的一种道成肉身[incarnation]。“关于梅罗德[Merode]祭坛画中的《圣母领报》，有人曾经恰当地说过，上帝不再现身于一个可见形象，而似乎消散在所有可见对象中。”潘诺夫斯基看到，伪装的象征主义逐渐地结晶定型为一个完美浑成的体系[32]，这种情形让我们想起犹如黑格尔关于艺术和宗教的观念，在这个观念中，意识的对象即世界披上了绝对精神的外衣。[33]但是潘诺夫斯基对这种见解做了具体说明，这是黑格尔从来没达到过的。

现在，我们来看潘诺夫斯基思想中观念和图像之间关系的第二个范畴。在这个范畴里，视觉图像的**生产**被视为类似于反思程序，甚或是由此反思程序而成形。对这第二种关系最清晰有力的表述出现在业已讨论过的、关于比例和透视的作品中。不过，此外还有另一部写得更为深入的作品，即《哥特式建筑与经院哲学》[*Gothic Architecture and Scholasticism*][34]，其中提出了一个不同并且更为开放的见解。

在《人体比例理论的历史》（1921年）里，潘诺夫斯基认为，用于构建对人体形象再现的比例理论是可以从观念上加以界定的。这些理论可以用毫无歧义的术语加以陈述。这样的理论，一方面可以比艺术上任何实际操作的工序都更为精巧，另一方面，运用这些理论的艺术风格的丰富性又不是这些理论所能穷尽的。尽管如此，潘诺夫斯基在比例体系和风格之间的相通部分看出了风格中的某些核心，也就是风格所涉及的心灵模型的范例。

在《哥特式建筑与经院哲学》中，神学思想和建筑之间建立了一种更具试探性的关系。这种关系以一个松散的类比为背景，即一方面从柏拉图哲

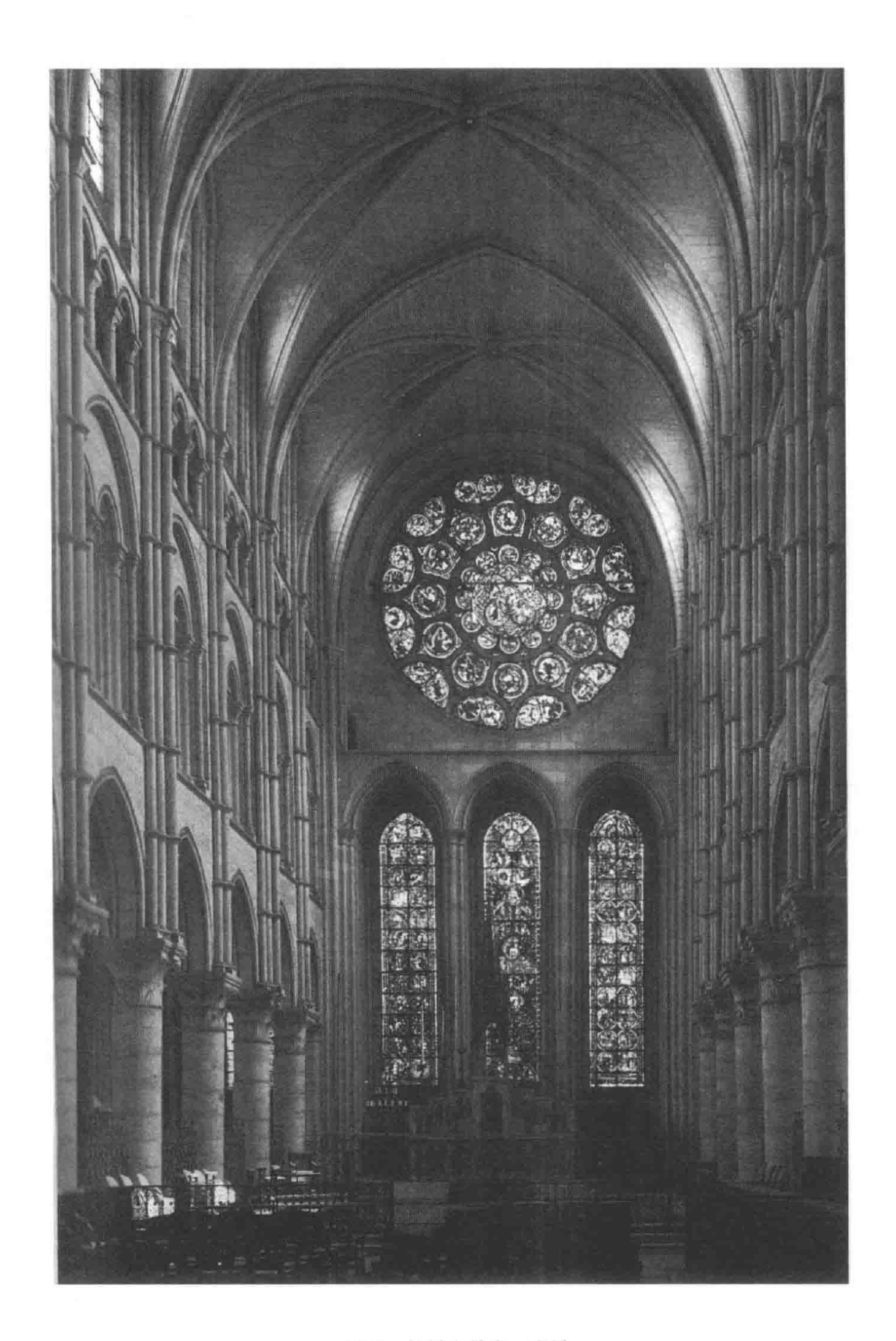


图72　拉昂大教堂，内景

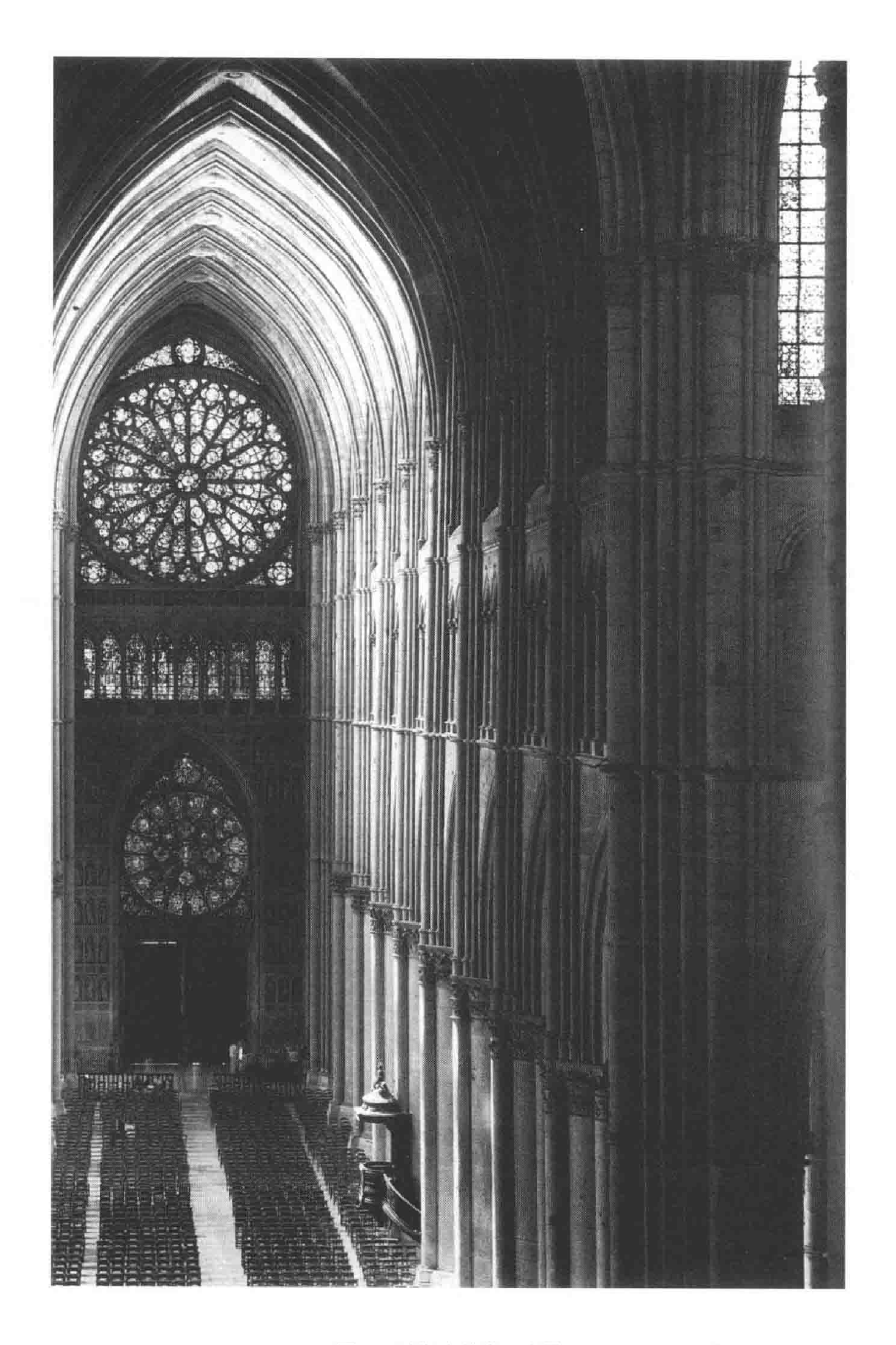


图73　兰斯大教堂，内景

学复兴到亚里士多德哲学复兴的嬗变，另一方面是从罗马风格式到哥特式雕刻的嬗变。在黑格尔日趋式微的回声里，我们看到亚里士多德哲学认为心灵使肉体丧失生气，与柏拉图哲学认为心灵外在于物质的观点相对立。这种对立，被视为（亚里士多德的）哥特式和（柏拉图的）罗马风格式之间的区别。[35]但此书的核心主题在于，无论我们在总体上对这种平行状态有何怀疑，在1130至1270年这段时期里，在以巴黎为中心的方圆一百英里之内，我们能够看出哥特式建筑是在经院哲学发展的文化环境中发展起来的。潘诺夫斯基指出，经院哲学的特点在于，在调和带有冲突的经书注释，或相互对立的神学立场时，所具有的那种辩证思维程序，那种深思熟虑的体系性，通过阐述形式来显示论证的步骤，有主体部分、次要部分和更次要部分的再划分。由于这么一种体系性，原则上你总是可以看清自己在整个论证序列中所处的位置。 201

潘诺夫斯基把哥特式建筑看作同样是对冲突成分的调和，以及对体系性的分节显示。不和谐或相冲突的因素，作为教堂的各种部分被调和一致，中庭、走廊、半圆形的礼拜堂都被纳入一个由同质部分构成的单一序列中。他将这看成和下面情形相一致：**知识全体**［summa］的种种部分被塑造为彼此相等的，有着相同的辩证结构。在教堂的每个部分里我们都发现，支撑短柱跟它们残余的拱顶和墙的结构都被台阶简化了，束柱被连接起来，使得这些柱子跟拱顶的体系连为一体（图72与73）。在这个发展的最后阶段，每部分的束柱都能连接到与之对应的穹顶拱肋。反之亦然。不仅如此，拱肋（和细长柱）本身也是处于由穹顶的主体部分和次要部分所构成的秩序中。潘诺夫斯基对这个发展过程的细节勘察，不仅跟阐释的观念构架相融合，从而克服了冲突（风格上或形态学上的冲突），而且也适应于使秩序显明的观念。作为整合的进一步例子，潘诺夫斯基说明了哥特式拱门圆形花窗里的图案（图74与75）。他引用的另一个让意义在形式里显明出来的例子，是哥特式大教堂不断把它们的内部结构显示于外部这一情形（图73与75）。

但是，潘诺夫斯基如何把神学思想和他所圈定的建筑实践相联结呢？他

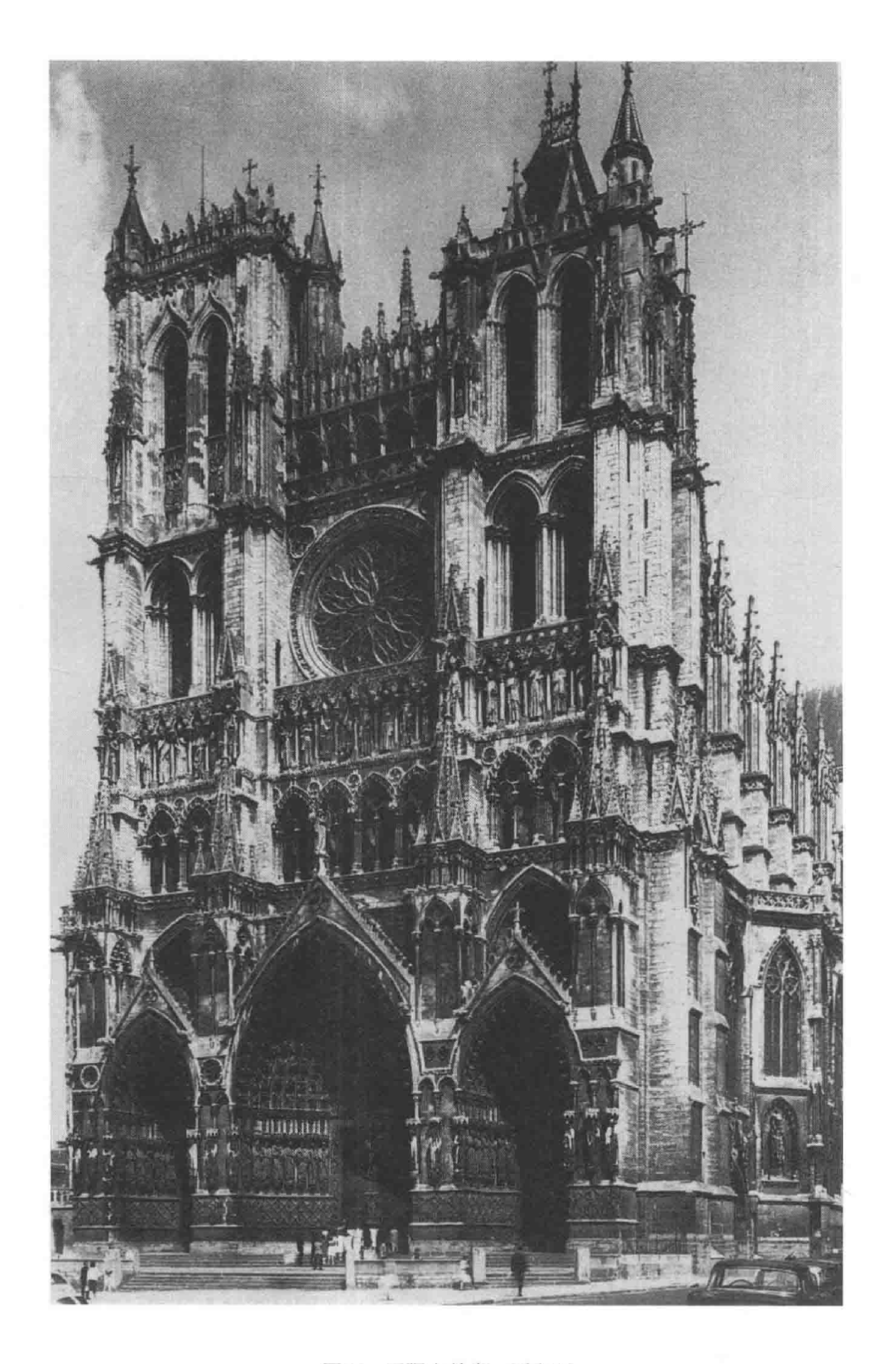


图74　亚眠大教堂，西立面

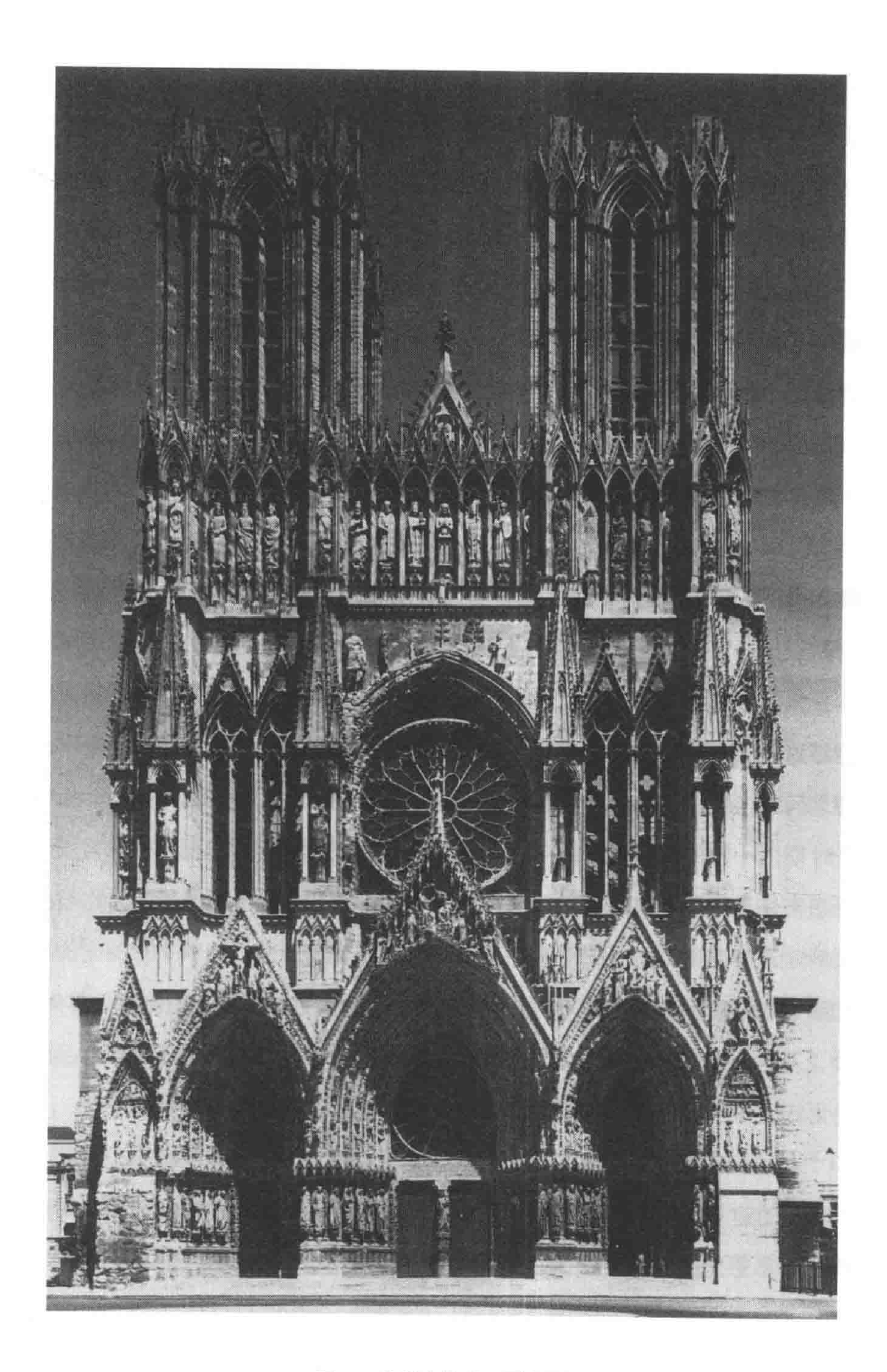


图75　兰斯大教堂，西立面

在此假定，公共辩论的心智习惯和有学问的建筑师立场，会促进经院哲学的
202 心智习惯的传播。但是，联系到建筑学跟学者们**知识全体**之间相一致的程度，这种因果解释对我们来说似乎不够有力，我们或许有责任找到对此一致性的另一种解释。

我们姑且承认，经院哲学和哥特式建筑都展示出一种向上的综合发展，解决了形态学上的冲突，秩序的分节显示也越发简明扼要。对此，我们可以解释说，这种理想在同样程度上既可归于理性话语也可归于艺术。潘诺夫斯基对此类推的持续关注，似乎不需要任何具体的历史解释。无须解释，才真正地富有启发性。

潘诺夫斯基在其理论文章里，致力于建立一个阐释的先验体系，这个阐释体系可以在任何具体的作品里确定出特定的心灵—世界之关联。在他看来，这种心灵—世界之关联，既是作品内在和谐的来源，也把作品和文化环境融为一体。在《图像学研究》[*Studies in Iconology*] 的“序言”部分，潘诺夫斯基将这个关系表述为“人类心灵的最基本倾向”。这种同一文化内部不同活动之间的连续性，有着两种不同的理路。第一种是令人不太感兴趣的，指单个时期内一致的哲学观点的观念。它提纲挈领地出现在论文里，被视为一个理想整体，有点特别，有点超出历史上业已阐明观念或母题的范围，也超出比例理论或视觉类型所能涵盖的范围，而意味着继续进行要求平行类比的研究律令。问题在于，潘诺夫斯基在思想与图像之间进行的平行类比越是具体，像“人类心灵的最基本倾向”这样的见解就越显得多余。作为以联结作品的视觉特征和它所处年代为目标的试探性原理，这无论如何都太过模糊了。

不过，还有第二种理路——文化连贯性的观念，即认为现在不是对艺术合理性的追寻，而是关心为当下生活而重现往昔心智生活的看法，在潘诺夫斯基的思想里起作用。在《叙述和阐释》[“Beschreibung und Inhaltsdeutung”]（1932年）中，作者阐明了这个理论。他假定，与其说一件作品显示出它的意义，不如说它只是透露出一种无意识的态度。[36] 这是一种艺术家本人也无

从知晓的意义，处于他自身意识的可能限度之外。而这样的想法只是充分表述在1932年的论文里，也是对拉尔夫·曼海姆［Ralph Mannheim］的一次特定致谢。这时期有种迹象表明，在早期论文里，潘诺夫斯基的思想中已有了自我意识限度的观念。例如，早在1920年潘诺夫斯基就写道，波利格诺托斯［Polygnotus］不可能想过要画一幅风景画，对风景画的设想超出他固有的心智领域。[37] 人们可能认为，潘诺夫斯基在对可能的自我意识限度这样一个潜在因素下定义时，指出了历史学家与他的研究对象，即过去的艺术家之间的隔阂。点明艺术家可能的自我意识限度，是以此说明艺术家的先期预设跟历史学家有什么不同，进而说明历史学家在思想中必须做哪些调整。由此，这一观念提供了重现历史的部分适应性策略。对此，我们在前面业已做了讨论。 205

但是这里必须有所保留。要认清艺术家是在何种情况下工作的，这本身并不是要认出他的工作性质，而关键是需要做出批评性的判断。一个艺术家是否对在他那座城市里实践的同时代的另一种艺术做出了反应，或者他是否把当时的宗教热点问题变成实实在在看得见的意趣问题？要认清**与之工作**［working with］和仅仅是**在其中工作**［working within］之间的区别，背景因素是一个不可回避的关键性要求。

一边是瓦尔堡，另一边是潘诺夫斯基，在本书所论及的范围之内，各派历史学家之间再也不会像他们二者之间如此判然有别了。就像是鲁莫尔和黑格尔之间的鸿沟，瓦尔堡和潘诺夫斯基各自的智性世系都可以追溯到他们那里。尽管两人的兴趣有交叠之处，潘诺夫斯基在瓦尔堡图书馆的熏陶下工作过，他的一些早期著作就是由瓦尔堡图书馆出版的，但这些都不能淡化其中的差异。没有哪个作者会像潘诺夫斯基那样，把艺术的观念视为知识而予以精心阐述并不断完善。也没有哪个作者会像瓦尔堡那样，把艺术如此整合进一种社会行为的意义中。比较一下，瓦尔堡对《忧郁I》的描述是带着艺术家克服恐惧和迷信这样的理解，而潘诺夫斯基则从中看到“那些不能使其思想超越于空间限制之人”的忧郁。[38] 要奉行作为心灵对自由追求的艺术理想，再

也不会有比这更相异的实现方式了。

208 艺术的这两种观念，并非全然互不相关。对人类理性和人体姿势的看法是同一个理想的诸方面，我们肯定意识到了这种理想，而且我们无法轻易指明这种理想。除非我们这样说：它就在知识抱负和行为抱负的交汇之处。瓦尔堡在古典艺术里看到的是克服迷信恐惧和魔法活动的理解力与意志力之成就；而潘诺夫斯基在此谈到的是，世界如果不被当作行动与思想的互动，那么我们对它的构想就是不可能的。但目前的讨论，不能延伸到关于我们如何联系价值与知识这样的争论，也不能要求我们非此即彼：要么把相关艺术作品跟诸如神学和形而上学之类的离题思想相联系，要么将之跟社会行为诸如宗教信仰和对其他人的反应程度相联系。因为看来似乎并没有什么普遍有效的选择，两个方向都只能去追溯那些特定的关系。

第十章

回顾与综述

有人批评像李格尔和桑佩尔这样的体系性史学家，其根据是他们牺牲个别作品的特殊性和作品所处历史环境的细节研究，以求得另一个目标，即把具体作品视为其阐释性观念的个例，作为某个风格阶段或范畴的例子。[1]

但是这种指责有多少正当理由呢？体系的建立造成了何种约束？它们在多大程度上削弱了对个别作品的关注？要回答这些问题，我们还应该把体系性和非体系性的史学家们进行联系。如此，我们的论述就成了对于作为整体的批评史诸种模式的评价。

一 体系性阐释的诸问题

在史学作者们为诸体系提出的主张里，我们可以归纳出最初的区别。最为极端的主张是，体系为批评地理解作品提供了一套充足的概念。通过对如下观念的坚持，这个要求会愈加有力：某一体系的概念提供了**唯一的** [exclusive] 术语，由此作品就能够获得理解。提供的概念不仅是充分条件，同时也是必要条件。显然，这种立场刻板得让人无法接受。因为照此方式，对一件作品的兴趣除了对概念体系的运用之外就再无他事了。我们只遭遇到一次这样的主张，即在黑格尔采取的第二个立场里，他把往昔艺术吸收进他

那完整的“绝对精神哲学”之中。

一个批评的阐释体系，往往声称自己所提供的那套概念是必要的，它给出了批评的理解的脉络或支架，但不声称能够穷尽如此这般的理解。这些体系被提出时，一般承认意趣并不在体系自身概念的范围限定之内。这样，沃
210 尔夫林提出他“线描”和“涂绘”及相关的几对概念，同时断定题材问题在批评上也是相关的。潘诺夫斯基提出他的客观—主观谱系的先验框架，同时却假定，细节详尽的历史调查结果也会同这个谱系提供的结构发生关系。这两种情况的难题都在于，阐释的必要条件，即概念的脉络或支架产生一种独特的意趣模式，这种模式并未与其他意趣相联结。

此处得做个限定。并非沃尔夫林或潘诺夫斯基体系的那些单个概念不能被整合或运用到更为丰富的批评性描述中，这一点，从我们讨论杜乔三联画时对沃尔夫林诸概念的重新使用就可以看到。但是，一旦我们把这套概念看成是提供了一个批评视点，它们就界定并凸现了所描述的品质，而其他未能纳入这个描述中的品质却被割裂了。这样一来，某种被认为属于绘画或建筑意趣必要条件的东西，在实践中却被发现跟其他意趣相隔离。人们或许会认为，此类批评是可以反驳的。因为可以说，在把握作为艺术作品之物的某些关键性特征时，我们不是在说，凭着这些特征呈现出来的事实，我们的意趣就已被穷尽，而是说我们感兴趣的是它们**如何**呈现，是这些必然的特征被归纳出来时的具体界定。

但是如“涂绘”这样的视觉形式概念，在提出来时是跟对题材的关注两不相干的。这样，我们就看不到对下列问题的任何描述：我们如何能在呈现模式和对题材的关注之间建立关联，或者把潘诺夫斯基的主观—客观谱系跟实际作品的种种品质相关联？

二　功能和特征的分离

这样的批评具有怎样的严肃性和普遍性呢？在多大程度上它使得我们贬低了它所针对的那些批评体系？首先，我们应该看到，像桑佩尔的批评体系

看起来就不适于这种批驳。把桑佩尔的体系和李格尔、沃尔夫林及潘诺夫斯基的体系相比较，很明显我们需要对后面三位的体系做出某种修正。桑佩尔的立场允许有一套一般性原理：标记、修饰和隐喻，在视觉母题这一潜在无穷无尽的范围内起作用。这些母题是通过功能、材料和技巧而产生的。当体 211
系的观念声称要分离和界定批评的意趣领域时，排他性太强的批评观点就出现了问题。如果，一个体系性方案是在两个层次上运作的，一个层次是界定批评意趣的性质（如桑佩尔通过标记、修饰和隐喻而做的评价），另一个层次是发展可以实践意趣的概念（像他的母题类型），则批评性相关特征的致命分离或简化就可避免了。

如果回顾对李格尔、沃尔夫林和潘诺夫斯基的考察，我们就会发现在每种情况下我们都被迫引入各种区分。比如，在假定为艺术家们所追求的普遍一致性理想与获得这种一致性所需凭借的特定模型和母题之间，在一般的发展理论与在发展过程中呈现的特定母题之间，或者在对艺术意图的一般看法与实现这个意图所凭借的特定材料之间，我们都要做区分。批评性体系不得不被切分为一般的目标或功能，以及贯彻这些目标或功能时所运用的具体材料。

在可称为**特征**层和**功能**层的两层划分之后，我们就有了更好的立足点来总结体系性史家们的批评潜力了。对他们结论的类推产生了新颖而简明的描述概念。在较高的层面上，我们要寻找的不是关于特征的类推，而是某种我们可称为**功能对等物**的东西：正如李格尔在伦勃朗的作品里寻找，有什么东西跟拉斐尔作品里如此手到擒来的一致性模式相呼应；或像黑格尔，他在埃及人和基督徒的艺术中寻找一种自我认识的清晰表达，这种表达方式也许正对应于他在古希腊雕刻中所见到的身体对于心灵的表达方式。

虽然潘诺夫斯基提出他的**先验**框架时，他本人正在尝试做我们上面已经做的区分。但或许我们可以将这看成，他正在试图把沃尔夫林所说的那种经验概念跟我曾称为功能概念的东西加以区别，功能概念指出了应该从哪一个视点上来掌握经验素材的全局。毫无疑问，潘诺夫斯基引入他对**艺术意志**的

看法，类同于康德关于因果关系的看法，也带着同样的目的。他的方案没有
212 击中要害的原因是，他试图从高层的功能概念中推导出细节详尽的描述性内容。他想要从艺术目标的观念中，推导出一个关乎现象学可能性的巨细无遗的体系。

一方面是一般性功能概念，另一方面是母题，两者之间的关系必须任其自然。正如有关座椅的观念，不能跟归于此观念下的客体所赖以实现的种种具体方面混为一谈，诸如材料、形状、颜色或木工的技术等。以此类推，慷慨或责任的观念并不能告诉人们在特定情境里应该怎么做。[2]

在这点上，了解对于批评史家们的相关批驳是有益的，特别是尤利乌斯·冯·施洛塞尔对李格尔和沃尔夫林的批评。[3]1935年，施洛塞尔在一篇论文里指出，我们不能通过对一大堆历史语境的编纂就写出一部艺术史，除非你有特定的标准衡量，在这堆信息里有什么跟艺术成就相关。另一方面，不能通过对美学特征的形式主义概括来记录艺术成就，因为它套用了“问题和解决”的历史模式。这是不可接受的，因为某位艺术家的成就不是对一位前辈所设问题的解决，也无关他对后人的影响。艺术家内在精神成就的历史不是我们可以审查的东西，它超越了当时的艺术语言，产生了某种个人化的、**自成一格**［sui generis］的东西。

但是，施洛塞尔坚持把艺术语言和突出的艺术成就相分离的主张，使他和克罗齐一样，把成就看作超越于历史研究的领域。这样，施洛塞尔没有任何用来在艺术语言的历史和创造这种语言的作品之间建立联系的模式。这是一个问题，我很快就会回到这上面来。

施洛塞尔认为，视觉母题及其历史不可能等同于真正构成艺术的元素，或许倒不如说它们遵循了艺术的现实成就，就好像语言的历史遵循了诗人的创造成就一样。他的这个观点会牵涉到这样一个说法：我们不能把形态学或母题跟我曾称之为艺术功能概念的东西相等同。这两种批评方式可能是彼此
213 相互包含的。因为如果我们不设想艺术家有时运用某些母题，而另一些时候就其一般性特点而言又可以运用其他母题，那么，就不存在任何同母题与形

态学无关而凌驾于其上的艺术观念了。相应地，如果没有我们的艺术观念所包含的高层功能概念，那么我们对艺术行为将不会有任何观念。

三　关于视点的多重性

然而可以论证，如果我们对批评性体系做我们曾建议过的修正，如果我们重新阐明那些体系，以求区分功能概念和辅助或充实这些功能的母题，那么就只剩下核心问题悬而未决了。因为就其自身而言，功能概念要求有一个视点，一种不可能包容万象的意趣模式。

但是，事实上立场就是一种偏颇，不可能包罗万象。这其实是必要的优点。如果这是一个不管到哪儿都能派得上用场的立场，那么它必得使某些特征比其他特征更为醒目，必定以此方式而不以别的方式参与其中。由于它引导我们感受重要性和丰富性，引导我们去运用心灵资源，因此我们看重这个立场。

反对这个观点可能有两个根据。首先，它可能会被指责容许了某种程度的相对主义，从而使得阐释变得反复无常。如果采取了截然不同的批评视点和观念，阐释活动就成了对于视点的选择问题，而缺乏任何检验或限制。但这种无限制采纳视点的看法只是个错觉。因为批评的视点和观念只能够通过一种方式被理解，即把它们运用到复杂的对象之上，它们的结构来自对象并以对象为目标。诸如“涂绘”或“触觉”之类的术语，诸如桑佩尔的编织艺术，李格尔或潘诺夫斯基所使用的艺术意志，甚至像传统性和连贯性这样的观念，其意义在不同作者那里都一方面跟具体实例相联系，另一方面则跟思考这些实例所带的意趣相联系。试着运用它们，不会使我们失去反思和批评它们的能力。我们可以彻底检验一个视点并重新加以构造，让它设想的模糊性或它适用范围的狭隘性暴露出来。我们需要的是既有能力把握方案的要点，又能注意到它所关涉的对象。

但是，不同批评视点的可能性或许会受到来自几乎是其对立面的挑战。 214

这并非因为在视点所定位的艺术和历史材料里，没有任何对此可能性的检验，而是因为对视点多样性的容忍会剥夺其中任一视点的权威性或可信度。即使不是水火不相容，它们很可能也是不可通约的，因此我们不能把它们整合到一个包罗万象的批评视点中。[4]由于这个原因，如果我们以此方式来考虑这些体系或任何其他体系，那么它们就再也不能成为我们的批评视点了。不过，这样就没有任何思想体系，没有任何体系性的视点可以被认为跟我们的思想或观点相一致。达成这种同一和心灵保持它的自由，两者不可兼得。任何视点，不管它是不是体系性的，我们同它的关系都必须是开放性地接受我们自己的怀疑和修正。

以这种较为概括的方式思考了阐释性模式之后，让我们最后转向两个由批评的史家们引发的基本争论，即为了当下而重现往昔艺术以及艺术同心灵自由的关系，然后把它们跟刚才的讨论联系起来。

四 往昔的复活

让我们回到首章用过的一个例子（图3）。如果现在假定，在我们对《十字架上的基督/长矛的一击》的反应里，我们发现其中隐约运用了某些来源于心理分析的概念，一些诸如此类的看法：释放侵略性以转移罪恶感，或是我们看见情感的水平因其形式的复杂性而获得消除或转形。那么，我们是不是在把作品作为我们自身心智生活的一部分而加以重构？一旦如此，鲁本斯或其同时代人可能从画中看到的东西，是否就不予考虑了呢？

关于这个情况，似乎有三种看法不言自明。其一，我们可能表示理解了作品的原初意义或意图，然后在我们自己的心智生活里赋予它们一个附加的意义。这个显然来自赫施［E. D. Hirsch］的观点[5]，看起来难以接受，因为我们的现代感受力从一开始就存在。对我们而言，绘画作品是通过我们感受力的运作而建构起来的，对我们而言没有什么途径能让作品遁逸于当下立场之外，除非我们把它仅仅视为考古学的对象，除了学术上的考虑别无所图。

第二个看法认为，修正是不可避免的，而且恰恰是阐释的唯一道路和目标。作者和现代观众之间的鸿沟是绝对的，也是隐而不见的：我们不可能站到自身之外去观察这种关系。只要我们的确在和一件往昔的作品打交道，那我们就必须为自己重新制作它。 215

这个观点假定，我不可能**既**运用我的现代观念和感受，**同时又**对我之所为有所察觉。但这个假定肯定是错的。我要接受的是第三个看法：在我鉴赏鲁本斯的绘画时，他可能对我的描述哪些方面认可，哪些方面不认同，我无法确切地指明。而这再生了那种标记我们所有知识的基本不确定性，这种基本不确定性使得我们跟往昔或跟艺术的关系并没有什么特别。我无法看着什么东西时就知道其品质从何时开始不掺杂我的心灵影响，也无法知道它自身的品质在哪里开始。因为并不存在这样的角度。存在的只有从一个特定视点上清晰展现出来的品质，而且只有从其他视点观看才能对此加以修正。但我总能对自己的假定思之再三，改变我用来思考一件作品的推论，或者试验一下其他人提供的批评性观念。

五 心灵的自主

最后，让我们转向批评的史家们的第二个中心议题，即艺术和心灵自由的关系。曾有人认为，在艺术中这个问题展现于艺术家体验的合理性，及自我批评对艺术作品的影响方式上，特别展现于表现风格的嬗变上。贡布里希在《艺术与错觉》[*Art and Illusion*] 和一系列相关论文里提供了一个再现发展的描述，不同于在本书中讨论过的描述。因为《艺术与错觉》的基础，是认知心理学以及唤起认知的技巧是如何习得的问题。[6]

艺术的意义在于展现出再现技巧发展的合理性，以及再现和设计的协调性，它为绘画分析引入了一套新的意趣，同时保留更早期艺术的问题解决模式。[7]但近来许多艺术文献采取更进一步的方式，从迄今所讨论的批评的史家的观点做出了一种激进的转向。这跟把艺术意趣从其所处文化环境中加以分 216

离有关。在我们关于艺术的理解中，一个较大的变化是由维特根斯坦关于语言作为一种生活形式的看法所引起的。[8]根据这一观点，人们认为语言不能化约为它所显现其中的语境。语言在我们社会交易的内部显现出来，并让社会交易得以转形，它的内容不是世界上的某个事态，而是言语生活所渗透着的事态。以此类推，艺术既可以被看成是在我们其他活动的上下文中显现出来的，又无法化约为这些活动，但艺术却可以改变活动。由此，艺术就获得了独立性无须求诸风格的双源理论或将形式和功能相分离的理论。在某种程度上这个见解由桑佩尔、施普林格和瓦尔堡所预见。但总的来说，批评的史家们在这两个方面之间不安地摇摆着：是把艺术吸收到某一种概而论之的文化观念内部中去呢？还是多少总带着精神的弦外之音，强调自主的形式意趣？艺术是一种生活形式，一种**自成一格**的生活形式而又深深植根于社会，这种观念解决了一个反复出现的问题。

但是，作为一种“生活形式”的艺术观念跟语言的类比，产生了两个疑问：文字作品中显示出的生活形式以何种方式跟文献所采用的语言中显示出的生活形式相关？既然视觉艺术领域没有跟普通语言明显对应的东西，这种模式又何以扩展到视觉艺术领域？当年施洛塞尔的观点认为，真正的文字作品超越了语言的普通用法，甚至超越了文学形式的平庸运用；相应地，伟大的画作或雕刻超越了常规的绘画惯用手法。但是关于这种超越他却没能说清任何东西。不过，要说清这种超越，我们至少可以用这种方式来考虑它：我们在文字作品中看到语言的惯常用法被精致化并重新熔铸，从而语言的形式表达本身就能提供丰富的内容。同样，绘画的惯用手法也可以被精致化，使得它的形式表达能够领着我们穿过它的曲折和类比的路径，抵达更深远之处。这样，卓越的视觉艺术和文字作品牢不可分，植根于同时又不可简化为普通的视觉和语言表达。这么说似乎就很自然了，正如较低层次的语言和视觉表达本身也是植根于而又不能简化为产生它们的语境一样。真正的绘画或雕刻艺术或文字作品超越惯常的言谈、惯常的绘画和惯常的雕刻，而这种超越不
217 会跟言说、绘画和雕刻的通常运作没有关系，也不会跟这些活动在其中各司

其职的更为宽阔的语境没有关系。

一般来说，这并不会让艺术的超越变得稀松平常，或许有时还会令人倍觉稀奇呢。它也不会使艺术无从讨论，不管是对一般性还是对具体作品的细节来说。艺术和语言的这种类比暗示了对艺术作品的批评应涉及作品改变世界和评价世界的方式，语言和图像的创造已然是这个世界整体构成的一部分。

有时人们认为，作为本书里探讨主题的那些文献提供了艺术史的方法论。这是完全的误解，这一点应该已经很清楚了。这些文献本身就是在书写历史，它们提供方法来干什么用呢？这不是说它没有提供概念和推论，即可以投入对具体作品的细节研究以及考古学研究上去的概念和推论。另一方面，从作为我们意趣对象的意义上说，批评的历史也不是一个完全自足或独立看待往昔艺术的方式。而像我所做的那样把它分离出来，是希望把关注集中于一点，抵达复杂的、不规则的思想运动的内部。这些艺术自身设置的思想运动理所当然地不能被聚合成单一的体系或视点。

注 释 218

第一部分

第一章

1 “Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig, von der ganzen Kunst zu redden: denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sei hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt.”

歌德:《论拉奥孔》[“*Über Laokoon*”],载《文集·汉堡版》[*Werke, Hamburger Ausgabe*],汉堡,1957年,第12卷,第56页。英译本《歌德论艺术》[*Goethe on Art*],约翰·盖奇[John Gage]编译,伦敦,1980年,第78页。

考虑到歌德只是视觉艺术的一位评论者,所以,在我们当前的语境中,鲁莫尔的评述让人更感兴趣。在评述了歌德与视觉艺术的关系后,他指出:“……不可否认的是,歌德有关历史知识与技术的洞见,不仅不够多样性,而且缺乏内在连续性。在其漫长的一生中,歌德从未在艺术理解上确立一个稳固的视点……很明显,他不时生发的热情带来相当矛盾的表现。其中,我个人并没有看到有什么一般性的视点,可使诸成分各得其所、安于所是。”

[Andrerseits ist freilich auch nicht zu läugnen, dass seine historischen Kenntnisse und technischen Einsichten weder sehr mannichfaltig, noch selbst zusammenhängend waren... Ich selbst hingegen vermisse zwar in Goethe's gelegentlichen Aufwallungen für scheinbar einander ganz entgegengesetzte Erscheinungen jenen allgemeinen Standpunct, welcher alles Untergeordnete an seiner Stelle und in seinem rechten Werthe zu sehen gestaltet.]

C. F. 冯·鲁莫尔[C. F. von Rumohr]:《意大利游记三篇》[*Drei Reisen nach Italien*],莱比锡,1832年,第18页及下页。

“洞见”[insights],这一源于歌德的概念,经常出现在批评的历史学家的著作中,但是被转换为非常 219
不同的讨论模式。

2 “Denn wenn die künstlerische Form vom Religiösen abhängt, wie kann uns Christen (eine andere als die eigentümliche-christliche Form, die des Mittelalters, wie kann uns) die heidnische Form zusagen?”

卡尔·施纳泽[Karl Schnaase]:《尼德兰书简》[*Niederländische Briefe*],斯图加特和图宾根,1834年,第377页。

3 J. G. 赫尔德[J. G. Herder]:《全集》[*Sämtliche Werke*],苏范[Suphan]编,柏林,1877—1913年,第8卷,第476页及下页。关于赫尔德历史性理解的观点之阐述,请特别参阅以赛亚·伯林[Isaiah Berlin]:《维柯和赫尔德》[*Vico and Herder*],伦敦,1976年,以及《赫尔德论社会和政治文化》[*J. G. Herder on Social and Political Culture*]一书的导论部分,编译者以及导论的作者为F. M. 巴纳德[F. M.

Barnard]，剑桥，1969年。关于赫尔德和歌德论述埃及艺术的文章，参阅西格弗雷德·莫仁兹[Siegfried Morenz]:《欧洲和埃及的相遇》[*Die Begegnung Europas mit Aegypten*]，柏林，1968年，第154页及以下。

4 赫尔德:《全集》，第5卷，第503—505页。(英译本，巴纳德译，见前引书，第182页及下页。)

5 同上书，第16卷，第77页；第8卷，第450页。

6 C. F. 冯·鲁莫尔:《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]，1827—1832年，J. 冯·施洛塞尔[J. von Schlosser]编，美茵法兰克福，1920年，第7页。

7 康德:《判断力批判》[*Critique of Judgement*]，第17—18节，以及第46节。

8 我所表述的真正替代性观念[notion of a genuine alternative]，得益于伯纳德·威廉斯[Bernard Williams]的论文《相对性的真理》["The Truth of Relativism"]，载《亚里士多德学会会刊》[*Proceedings of the Aristotelian Society*]，1974—1975年，第75期，第215—228页。重载于伯纳德·威廉斯:《道德运气》[*Moral Luck*]，剑桥，1981年。最近关于科学的先验文化理解问题的讨论，请参阅布瑞扬·R.威尔逊[Bryan R. Wilson]编著的《理性》[*Rationality*]，牛津，1970年。此处还特别参考了阿拉斯戴尔·麦金泰尔[Alasdair MacIntyre]的文章《一个社会科学的观念》["The Idea of a Social Science"]，该文最初刊于《亚里士多德学会增刊》[*Aristotelian Society Supplementary Volume*]，第41期，1967年。这是对P.温克[P. Winch]于1958年在伦敦出版的《一个社会科学的观念》[*Idea of a Social Science*]的回应，其中相关的章节亦在此文选中发表。艺术的超—文化可理解性，并非与艺术的超—文化之理性标准有着准确的对等，但在两个方面它们得以关联。首先，人们若要理解相异文化，就必须保持其自身的艺术或理性感受力；其次，他们必须要有学习的准备。但是这里，艺术看来还存在一个更深刻的问题，因为我们还能够为理性规定一个最小的特性(参阅洛克[Steven Lukes]:《理性的诸问题》["Some Problems about Rationality"]，载威尔逊编著的《理性》，第208页及以下)，但我们能为艺术做此类似的规定吗？实际上批评的作者已经做出各种设想，而我本人也坚持肯定的态度。请参阅本书第一章，第15页[此页码为原书页码，即本书边码，下同]。

220 更早也更一般性的关于历史相对主义的讨论，可参阅莫里斯·曼德尔鲍姆[Maurice Mandelbaum]:《历史知识问题：对相对主义的答复》[*The Problem of Historical Knowledge:An Answer to Relativism*]，1938年；新版，纽约，1967年。关于相对主义的问题以及对于艺术的理解，可参阅理查德·沃尔海姆[Richard Wollheim]:《艺术及其对象》[*Art and its Objects*]，第2版，剑桥，1980年，第39节，第87页及以下，以及附录之四，第185页及以下。另请参阅E. D.赫施[E. D. Hirsch]:《阐释的有效性》[*Validity in Interpretation*]，纽黑文和伦敦，1976年。《阐释的目的》[*The Aims of Interpretation*]，芝加哥和伦敦，1976年，第三章。

9 G.博拉塞斯图[G. Brotherston]:《新世界的图像：本土文本中的美洲大陆肖像画》[*Images of the New World: The American Continent Portrayed in Native Texts*]，伦敦，1978年，第82页及下页。对于约翰·盖茨雷[John Gazeley]提供的这个类比，本人深表谢意。

10 参阅T.普特法尔肯[T. Puttfarken]:《大卫的〈布鲁图〉和法国图像统一性的理论》["David's *Brutus* and theories of pictorial unity in France"]，载《艺术史》[*Art History*]，第4卷，第3期，1981年9月，第291—304页。进一步可参阅《罗杰·德·皮勒和绘画的统一性》[*Roger de Piles and the Unity of Painting*]。

11 L. B.阿尔贝蒂[L. B. Alberti]:《论绘画和雕刻》[*On Painting and On Sculpture*]，C.格瑞松[C. Grayson]编译，伦敦，1972年。请特别参阅《论绘画》[*On Painting*]，第2卷，第73页及以下。另外可参阅M.巴克森德尔[M. Baxandall]:《乔托和演说家》[*Giotto and the Orators*]，牛津，1971年，第三章。

12 亚里士多德:《诗学》[*Poetics*]，1450—1451年。

13 席勒[Schiller]:《卡利亚斯书简》["Kallias Briefe"]，载《席勒通信集》[*Schillers Briefe*]，F.乔纳斯[F. Jonas]编著，斯图加特、莱比锡等，1892—1896年，第3卷，第238页，第278页及以下，以及《审美教育书简》[*Letters on the Aesthetic Education of Man*]，E. M.威尔金森[E. M. Wilkinson]和L. A.威洛比[L. A. Willoughby]编译，牛津，1967年，第二十二封信。另请参阅M.波德罗[M. Podro]:《感知的多重性》[*Manifold in Perception*]，牛津，1972年，第41页及下页，第53页及以下。

14 关于古典来源，请参阅海伦·诺思［Helen North］:《节制：古希腊文学中的自知与自制》［*Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*］，纽约，1966年。请参阅弗洛伊德［Freud］:《自我与本我》［*The Ego and the Id*］，标准版，伦敦，1953年，第19卷，以及《精神分析新论》［*New Introductory Lectures*］，第31讲，版本同上，第16卷。

15 关于康德，请参阅本书第一章，第三节。

16 "Das allgemeine und absolute Bedürfnis, aus dem die Kunst (nach ihrer formellen Seite) quillt, findet seinen Ursprung darin, dass der Mensch *denkendes* Bewusstsein ist, d.h. dass er, was er ist und was überhaupt ist, aus sich selbst *für sich* macht—Der Mensch tut dies, um als freies Subjekt auch der Aussenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen and in der Gestalt der Dinge nur eine äussere Realität seiner selbst zu geniessen."

黑格尔:《美学》［*Aesthetik*］;《文集》［*Werke*］，第13卷，第50页及下页（英译本，第30页及下页）。

17 "Umgeben von einer Welt voller Wunder und Kräfte, deren Gesetz der Mensch ahnt, das er fassen möchte, aber nimmer enträthselt, das nur in einzelnen abgerissenen Akkorden zu ihm dringt and sein Gemüth in stets unbefriedigter Spannung erhält, zaubert sich die fehlende Vollkommenheit im Spiel hervor, bildet er sich eine Welt im Kleinen, worin das Kosmische Gesetz in engster Beschränkenheit, aber in sich selbst abgeschlossen, und in dieser Beziehung vollkommen, hervortritt; in diesem Spiel befriedigt er seinen kosmogonischen Instinkt."

哥特弗里德·桑佩尔［Gottfried Semper］:《论风格》［*Der Stil*］（1860—1863），慕尼黑，1878—1879年，第1卷，第xxi页。 221

18 "Alles Leben ist eine unablässige Auseinandersetzung des einzelnen Ich mit der umgebenden Welt, des Subjekts mit dem Objekt. Der Kulturmensch findet eine rein passive Rolle gegenüber der Welt der Objekte, durch die er in jeder Weise bedingt ist, unerträglich und trachtet sein Verhältnis zu ihr selbständig and eigenwillig dadurch zu regeln, dass er hinter ihr eine andere Welt sucht, die er dann mittelst der Kunst (im weitesten Sinn des Wortes) als seine freie Schöpfung neben die ohne seine Zutun bewirkte natürliche Welt setzt."

阿洛伊斯·李格尔［Alois Riegl］:《荷兰团体肖像画》［*Holländisches Gruppenporträt*］，维也纳，1902年，第280页。

19 关于布克哈特，请参阅《世界史思考集》［*Weltgeschichtliche Betrachtungen*］，载《全集》［*Gesamtausgabe*］第7卷，第78页及下页。英译本，M. D.霍廷根［M. D. Hottinger］译，伦敦，1943年，第91页："此处有着人类自宗教恐惧中得以解脱的最初体验。神的雕像意味着自怪异的偶像中获得拯救。圣歌净化了灵魂。"关于瓦尔堡，请参阅本书第八章，第五节。关于施纳泽论风格的视觉根源，请参阅第三章，第四节。关于沃尔夫林，请参阅第七章，第二节。对于这种艺术作用的观点，甚至另一位历史学家弗朗茨·库格勒［Franz Kugler］也做过表述。他的做法几乎纯粹只是考古学的方式，因此就此书所论的意义而言，他几乎不能被归于批评的史家之列。他写道："艺术的来源，在于人类有着将自身的思想约束到稳固位置，并为自身思想的固定位置提供一种形式的需要。因为这一标记形式将成为思想表现的纪念物……因为通常而言，这是其自身的最高目标，即赋予物质世界的表面以精神之观照，给予短暂者以永久之存在，赋予万物以永恒之意义……"（"Der Ursprung der Kunst liegt in dem Bedürfniss des Menschen, seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen und dieser Gedächtnisstätte, diesem 'Denkmal' eine Form zu geben, welche der Ausdruck des Gedankens sei...und überall ist es ihr höchstes Ziel, in den Erscheinungen der Körperwelt den geistigen Inhalt, in dem Vergänglichen das Dauernde, in dem Irdischen das Ewige zu vergegenwärtigen..." 弗朗茨·库格勒:《艺术史手册》［*Handbuch der Kunstgeschichte*］，第2版，斯图加特，1848年，第3页。）

20 J. J.温克尔曼［J. J. Winkelmann］:《古代艺术史》［*Geschichte der Kunst des Altertums*］，德累斯顿，1764年，第82页及以下。

21 "因为理智，理性的人类获得自身价值。通过归属于一个理智的世界，并且只作为有效因归属于它，人类才将自身的因果律称为意志。然而另一方面，他意识到自身也是意义世界的一部分，在此世界中，他的行动被视为因果律的再现……"

222 康德:《道德形而上学原理》[*Foundation of the Metaphysic of Morals*], 刘易斯·怀特·贝克 [Lewis White Beck] 英译, 印第安纳波利斯, 1959年, 第72页。

"……这同一发生行为的存在者, 作为现象(甚至对其自身的内感官而言)具有感觉世界之中的因果性呈现, 总是与自然的机械作用相协调。但是就同一事件而言, 只要发生行为的个人同时视自己为本体(作为纯粹的理智者, 其存在不受时间性决定), 他就能包含那种依照自然法则的因果性的决定性根据, 而后者本身是不受任何法则支配的。"

康德:《实践理性批判》[*Critique of Practical Reason*], 刘易斯·怀特·贝克英译, 印第安纳波利斯, 1956年, 第118页。

22 对于康德《审美判断批判》["Critique of Aesthetic Judgement"] 修改的说明, 更多细节请参阅波德罗:《感知的多重性》, 第二章。对此所做的一些修订及更全面的研究, 请参阅保罗·盖伊 [Paul Guyer]:《康德和趣味要求》[*Kant and the Claims of Taste*], 剑桥, 马萨诸塞州, 以及伦敦, 1979年, 以及晋斯·库林卡弗 [Jens Kulenkampff]:《康德审美判断的逻辑》[*Kants Logik des aesthetischen Urteils*], 美茵法兰克福, 1978年。

23 康德:《判断力批判》, 第八节。

24 关于这一点, 请特别参阅上述所引晋斯·库林卡弗的作品。

25 康德:《判断力批判》, 第五十八节; 以及此书的第一篇导论, 第八节。

26 康德:《判断力批判》, 第五十二节。

27 席勒:《审美教育书简》, 参阅注释13。人之整体性的瓦解, 这一观念比知性的专业化问题显得更为广泛。这只是人之任务与技术日益多样化的一个例子, 其中每一样任务与技术都如此深入我们的身心, 导致全体的人性品格萎缩了。关于思想自身的发展与康德新哲学的高度, 席勒认为无论它会带来怎样的优势, 都会使我们在判断上产生失衡与偏狭的冲动。

第六封信, 第13段; 第八封信, 第2段。

28 "Um die flüchtige Erscheinung zu haschen, muss er sie in die Fesseln der Regel schlagen, ihren schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürftigen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren. Ist es ein Wunder, wenn sich das natürliche Gefühl in einem solchen Abbild nicht wiederfindet?"

席勒:《审美教育书简》, 第一封信, 第4段。

29 "Wenn der Schulverstand, immer vor Irrtum bange, seine Worte wie seine Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik schlägt, hart und steif ist, um ja nicht unbestimmt zu sein..."

席勒:《论素朴的诗和感伤的诗》[*Ueber naive und sentimentalische Dichtung*], 世纪版本, 第12卷, 第
223 175页; 英译本《论素朴的诗和感伤的诗》[*On Naive and Sentimental Poetry and On the Sublime*], 尤利乌斯·A.伊里亚思译, 纽约, 1966年, 第98页。

30 "Der gesetzlose Sprung der Freude wird zum Tanz, die ungestalte verworrenen Laute der Empfindung entfalten sich, fangen an, dem Takt zu gehorchen und sich zum Gesange zu biegen."

席勒:《审美教育书简》第二十七封信, 第6段。

31 同上书, 第7段。

32 尼采 [Nietzsche]:《悲剧的诞生》[*Birth of Tragedy*], 第五节。

第二章

1 黑格尔作品的德语版引自黑格尔:《文集·理论全集》[*Werke. Theorie Werkausgabe*], 伊瓦·莫登浩尔 [Eva Moldenhauer] 和卡尔·马库斯·米歇尔 [Karl Markus Michel] 编著, 20卷, 美茵法兰克福, 1970年。黑格尔《美学》的英译引自黑格尔:《美学:艺术讲演集》[*Aesthetics: Lectures on Fine Art*], T. M.克诺科斯 [T. M. Knox] 译, 2卷, 牛津, 1975年。

黑格尔《美学》文献目录的编订，请参阅W. E.司特克劳斯［W. E. Steinkraus］和肯尼斯·L.舒米茨［Kenneth L. Schmitz］编：《黑格尔哲学中的艺术和逻辑》［*Art and Logic in Hegel's Philosophy*］，美国黑格尔研究会，新泽西和萨塞克斯，1980年；另外，请参阅沃尔法特·亨克曼［Wolfhart Henckmann］：《一个尝试：通往黑格尔美学的著作目录》［"Bibliographie zur Aesthetik Hegels. Ein Versuch"］，载《黑格尔研究》［*Hegel-Studien*］，波恩，1969年，第5卷，第379—427页。

20世纪德语世界对于黑格尔讨论的综述，请参阅沃纳·寇皮塞［Werner Koepsel］：《20世纪对于黑格尔美学的反应》［*Die Rezeption der Hegelschen Aesthetik im 20. Jahrhundert*］，波恩，1975年。一个最近的背景资料出现于黑格尔的《美学导论》［*Introduction to Aesthetics*］，T. M.克诺科斯英译，还附有查理·卡勒里斯［Charles Karelis］撰写的一篇介绍性文章，牛津，1979年。另外，伯纳德·博桑奎特［Bernard Bosanquet］为他的翻译撰写了"序文"［Prefatory Essay］：《黑格尔艺术哲学绪论》［*The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*］，伦敦，1905年，这篇翻译至今仍具有很高价值。

对黑格尔思想做综述的英文资料如下：阿拉斯戴尔·麦金泰尔编著的《黑格尔批评文献集》［*Hegel: A Collection of Critical Essays*］，纽约，1972年；新版，诺特丹与伦敦，1976年。另外，请参阅G. R. G.穆勒［G. R. G. Mure］：《黑格尔导读》［*An Introduction to Hegel*］，牛津，1940年，以及查理·泰勒：《黑格尔》［*Hegel*］，剑桥，1975年。

2 "Sowenig des Apelles und Sophocles Werke, wenn Raphael und Shakespeare sie gekannt hätten, diesen als blosse Vorübungen für sich hätten erscheinen können, sondern als eine verwandte Kraft des Geistes, sowenig kann die Vernunft in früheren Gestaltungen ihrer selbst nur nützliche Vorübungen für sich erblicken..."

黑格尔：《文集》，第2卷，第19页；《费希特和谢林哲学体系之间的差异》［*The Difference between Fichte's and Schelling's System of Philosophy*］，H. S.哈瑞斯［H. S. Harris］和瓦尔特·瑟尔夫［Walter Cerf］译，奥尔巴尼［Albany］，1977年，第89页。

3 "Denn der Geist sucht...sinnliche Gegenwart, die zwar sinnlich bleiben, aber ebensosehr von dem Gerüste seiner blossen 224
Materialität befreit werden soll."

黑格尔：《美学》；《文集》，第13卷，第60页（英译本第38页）。

4 同上书，《文集》，第13卷，第51页（英译本第31页）。参阅本书第一章，注释13。

5 同上书，《文集》，第13卷，第14页（英译本第2页）。

6 英语世界对于费希特的介绍，请参阅由黑斯［Heath］和拉赫［Lachs］为他们翻译的费希特著作《哲学原理》［*Wissenschaftslehre*］所撰写的"序言"；另请参阅费希特：《知识的科学》［*The Science of Knowledge*］，黑斯和拉赫编译，纽约，1970年，以及费希特自己所撰写的第一和第二篇导论。

7 席勒：《审美教育书简》第九封信，第5段。

8 "...sie［diese sinnlichen Gestalten und Töne］von allen Tiefen des Bewusstseins einen Anklang und Wiederklang im Geiste hervorzurufen mächtig sind. In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst *vergeistigt*, da das *Geistige* in ihr als versinnlicht erscheint."

黑格尔：《美学》；《文集》，第13卷，第61页(英译本第39页)。

9 "［In dieser Weise］stellen uns die Pyramiden das einfache Bild der symbolischen Kunst selber vor Augen;sie sind ungeheure Kristalle, welche ein Inneres in sich bergen ...—Deshalb bleibt die Gestalt für solch ein Inneres eine dem bestimmten Inhalt desselben ebensosehr noch ganz äussere Form und Umhüllung."

同上书，《文集》，第13卷，第459页及下页（英译本第356页）。

10 同上书，《文集》，第13卷，第461页（英译本第358页）。

11 "...die Physiologie müsste es zu einem ihrer Hauptsätze machen, dass die Lebendigkeit notwendig in ihrer Entwicklung zur Gestalt des Menschen fortzugehen habe als der einzig für den Geist angemessenen sinnlichen Erscheinung."

《文集》，第13卷，第110页（英译本第78页）。

12 同上书，《文集》，第13卷，第103页（英译本第72页）。

13 "Dies Vermindern der drei Dimensionen zur Ebene liegt in dem Prinzip des Innerlichwerdens, das sich am Räumlichen als Innerlichkeit nur dadurch hervortun kann, dass es die Totalität der Äusserlichkeit nicht bestehen lässt, sondern sie beschränkt... In der Malerei [tritt nun das Entgegengesetzte ein, denn] ihr Inhalt ist die geistige Innerlichkeit, die nur im Äusseren kann zum Vorschein kommen, als aus demselben in sich hineingehend."
黑格尔:《美学》;《文集》,第15卷,第26页及下页(英译本第805页)。

14 "Ebenso zweckmässig ist die Darstellung der Leidensgeschichte, der Verspottung, Dornenkrönung, des Ecce Homo, der Kreuztragung... Denn hier ist es eben die Göttlichkeit im Gegenteil ihres Triumphes..."
黑格尔:《美学》;《文集》,第15卷,第50页(英译本第832页)。

225 15 "...dass das Werk, als das Subjektive darstellend, nun auch seiner ganzen Darstellungsweise nach die Bestimmung herauskehrt, wesentlich nur für das Subjekt, für den Beschauer und nicht selbständig für sich dazusein. Der Zuschauer ist gleichsam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunstwerk nur für diesen festen Punkt des Subjekts."
黑格尔:《美学》;《文集》,第15卷,第28页(英译本第806页)。

16 请参阅本书第五章李格尔部分,第83页;第九章潘诺夫斯基部分,第190页。

17 "Denn der Begriff erlaubt es der äusseren Existenz in dem Schönen nicht, für sich selber eigenen Gesetzen zu folgen, sondern bestimmt aus sich seine erscheinende Gliederung und Gestalt, die als Zusammenstimmung des Begriffs mit sich selber in seinem Dasein eben das Wesen des Schönen ausmacht."
黑格尔:《美学》;《文集》,第13卷,第152页(英译本第112页)。
这第二个视点,正是黑格尔特别容易受到指责的地方。其一,黑格尔将艺术简化为时代心灵的表现;其二,它预言精神对物质的克服乃历史必然之进程。这些指责的早期形式,存在于施普林格 [Anton Springer] 对黑格尔的批判中,请参阅本书第八章第一节的讨论。另外,请参阅贡布里希 [E. H. Gombrich]:《探索文化史》[*In Search of Cultural History*],牛津,1969年,以及《马尔罗和表现主义的危机》["André Malraux and the Crisis of Expressionism"],载《木马沉思录——艺术理论文集》[*Meditations on a Hobby-Horse, and Other Essays on the Theory of Art*],伦敦,1963年。

18 关于鲁莫尔,请参阅J. 冯·施洛塞尔为《意大利研究》所撰写的导论;W.韦措尔特 [W. Waetzoldt]:《德国艺术史家》[*Deutsche Kunsthistoriker*],第1卷,第292—318页;吕迪格·克雷斯曼 [Rüdiger Klessman]:《柏林美术馆》[*The Berlin Gallery*],伦敦,1979年,第40页及以下。

19 鲁莫尔:《意大利研究》,第7页。他对莱辛 [Lessing] 论点的批评,请参阅他的《论古典雕刻群像卡斯托和波拉克斯,或艺术作品中的理想主义概念》[*Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriff der Idealität in Kunstwerken*],汉堡,1812年。

20 "...doch liebt man darin einige Andeutungen einer höheren Weisheit fallen zu lassen, und verhüllt sich mindestens in der Allgemeinheit des Wörtchens Idee, dessen schwankender sinnlich geistiger Sinn allerdings jeder wilden Behauptung eine Ausflucht offen lässt, mithin aller Unentschiedenheit oder Undeutlichkeit willkommen ist."
鲁莫尔:《意大利研究》,第14页。

21 黑格尔:《美学》;《文集》,第13卷,第145页及下页(英译本第106页及下页)。

22 鲁莫尔:《意大利研究》,第96页。此书也许有着对于歌德关于感性美论述的回应,以及对此论题的阐述。歌德曾写道:"一旦我们成功地发现或发明这一主题,并随后加以处理,则这一主题可分为精神的、感性的和机械的。"歌德:《〈雅典神殿入口〉发刊词》["Einleitung in die Propyläen"],载《文集》,第12卷,第46页及下页(英译本第9页)。
226 但此处,我们又一次看到,歌德和鲁莫尔之间的差异,就如同他们之间的联系一样强烈。歌德将他的论述支点建立在主题内容的严肃性之上,假设它适合于再现的感官中介。而鲁莫尔,像亚里士多德一样,坚持艺术家处理的方式可能使得原先不美的客体得以转形。

23 "Allein die künstleirische Auffassung sittlicher Verhältnisse ist...nach den inneren Forderungen, oder nach der äusseren Stellung des Talentes, bald ernst, bald heiter, und gleich fähig, die Tiefen alles Daseins zu durchmessen, als, auf der

Oberfläche weilend, Zufälliges hervorzuheben und menschliche Gebrechlichkeiten zu necken."
鲁莫尔:《意大利研究》，第13页。

24 "...die Kunst überhaupt (muss)...nach denselben Gesetzen sich bewegen, in ihrer Wertbestimmung demselben Masse unterliegen, als jede gleich freie Tätigkeit des Geistes. Also wird dasselbe, so in vielen andern Verhältnissen unser Urteil über den Werth, oder Unwerth menschlicher Leistungen bestimmt, uns auch da leiten müssen, wo bei Kunstwerken über das Verdienst, oder Unverdienst der Auffassung zu entscheiden ist. Kraft, Nachdruck, Schwung oder Güte und Milde, oder auch Scharfsinnigkeit und deutliches Bewusstsein des eigenen Wollens werden, wie überhaupt im Leben, so auch in der Kunst einen begründeten Anspruch auf Billigung besitzen."
同上书，第18页。

25 同上书，第252—256页。

26 同上书，第226页。

第三章

1 在施纳泽《15世纪造型艺术的历史》[*Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*]（斯图加特，1879年）一书的开篇，威尔海姆·吕博克[Wilhelm Lübke]撰写了作者的一篇小传。对于施纳泽的批评性讨论，参阅W.韦措尔特:《德国艺术史家》，第2卷，第70页及以下；以及恩斯特·海德里希[Ernst Heidrich]:《卡尔·施纳泽和雅各布·布克哈特》["Karl Schnaase und Jakob Burckhardt"]，载《关于艺术史历史和方法的论稿》[*Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*]，巴塞尔，1917年。

2 "Da aber jede Periode die Totalität des menschlichen Wesens enthält, und da mithin in jeder sich alle spiegeln, so konnte es nicht fehlen, dass das ganze Gebiet der Kunstgeschichte mehr oder weniger berührt wurde..."
施纳泽:《尼德兰书简》[*Niederländische Briefe*]，第iv页。

3 "...erst dann versteht man die Kunst in ihrer Geschichte, wenn man nicht bloss für die glücklichsten Momente, sondern auch für die verbindenden Stufen den Sinn eröffnet hat...die wahre Frucht ist aber die vollständigere Uebersicht des 227
Ganzen, die bisher durch das fehlende Mittelglied unterbrochen wurde."
同上书，第266页。

4 "Unsere Väter, vor einem halben Jahrhundert, gingen noch an den Werken der vor-Raphaelischen Zeit, an den ältern Italienern und Niederländern, wie an den gothischen Domen kalt und unberührt vorüber, die uns durch die Rückwirkung der wiedergewonnenen Antike wieder vollkommen verständlich geworden sind, und uns eben so tief and tiefer ergreifen, als die alte Kunst selbst. Dieser geschichtliche Gang der Dinge, besonders auch die Erfahrung der letzten Zeit, gibt uns sehr deutlich Aufschlüsse über das Wesen der Schönheit.
Das Verständniss der Antike öffnet uns den Sinn für das Mittelalter; die Kunst des Mittelalters aber führte auf ihrer höchsten Spitze zur glühenden Verehrung der alten Kunst. Sie rufen sich also gegenseitig hervor, und kehren wieder zu sich zurück, bilden also eine in sich abgeschlossene kreisähnliche Gestalt. Die Besorgniss vor einer unbegränzten Zahl von Kunstgeschlechtern verschwindet daher, und wir sehen eine innere Einheit des Schönen, ohne dass dasselbe auf eine bestimmte Erscheinung zu beschränken wäre."
同上书，第397页。

5 "Ich beginne schon in jeder Vergangenheit neben ihrer Gegenwart ihre Zukunft mitzuempfinden. So führt die genaue und klare historische Betrachtung auch zu der höhern aesthetischen, ...welche in der Schönheit jeder einzelnen Zeit den Zusammenhang mit den übrigen empfindet..."
同上书，第418页及下页。

6 "...die antike Architektur (war) weniger fähig, auch ein schönes Inneres zu schaffen, da sie für die einzelnen Glieder, wenigstens für die bedeutendern, nur die selbständigen und harten Formen, den Kreis oder die gerade Linie kannte. Es

war daher nicht bloss die religiöse und häusliche Sitte der Alten Welt, welche das Innere ihrer Gebäude unbedeutend machte, sondern auch ihr Formensinn."

同上书，第192页。

7 "Schon oben bemerkte ich, dass die Schönheit des Innern Anforderungen mache, welche der Aeussern entgegen wären, und dass, weil Uebereinstimmung beider Theile ein unerlässliches Erforderniss ist, daraus verschiedene Style entständen, in welchen bald das Eine, bald das Andere vorherrsche. Jetzt können wir wahrnehmen, dass diese nicht eine zufällige Schwäche der Architekten, sondern dass es der notwendige Gegensatz ist, in welchem sich diese Kunst in ihrer historischen Entwickelung unablässig bewegt.

228 Die griechische Architektur hatte nur Formen für die äussere Gestalt; für das Innere fehlten sie so ganz, dass man bei grössern Tempeln, wo der innere Raum etwas bedeutender werden sollte, ihn, ohne Bedachung, wie einen offenen Hof liess. In späterer Zeit, bei römischer Anwendung, ändert sich diess; die Formen wurden schlanker, weicher, mannigfaltiger und zogen sich allmählich in das Innere hinein."

同上书，第212页。

8 "So war der letzte Ueberrest jenes Widerstrebens vertilgt; das Ganze bestand zwar aus einzelnen, deutlich erkennbaren, aber so gleichförmigen Gliedern, dass nichts die Einheit und die vollkommene Durchführung des perspektivischen Systems störte."

同上书，第215页。

9 同上书，第212页。

10 同上书，第192页。

11 "Von der Erfindung der Kuppel geht dann eine Umgestaltung aller architektonischen Details aus. Das gerade Gebälk wird immer seltner, zieht sich zuerst zu einem Aufsatze über dem Kapital zusammen, verschwindet dann völlig. Die Kapitäle, nun die unmittelbaren Träger des Bogens, müssen die zarte Linie des korinthischen Kelches, die leichte Blattzierde aufgeben, und erhalten statt dessen die statisch richtige aber spröde Gestalt des von unten nach oben ausladenden, aus dem Kreis des Säulenstammes in das Viereck des Bogenansatzes überleitenden Würfels."

施纳泽：《十五世纪造型艺术的历史》，第3卷，第297页。

12 李格尔：《艺术史原理》[*Künstlerische Grammatik*]，第212页及以下。

13 施纳泽：《尼德兰书简》，第v页。

14 同上书，第93页。

15 "Die Geschichte bildet eine fortlaufende Reihe, in der auf jeder Stufe die Natur und der Geist in immer reinerm Einklange erscheinen... Kunst und Religion stehen beide auf der geistigsten Höhe der Menschheit, aber sie verhalten sich hier wie Körper und Geist im Menschen selbst. Sie ergänzen sich, aber sie stehen im Gegensatze; herrscht das eine zu sehr vor, so leidet das andere, aber erst, wenn sie vereint in höchster Steigerung sind, ist das höchste Leben erreicht."

同上书，378页。

16 同上书，第378页。

17 "Darin stehen dann die Gestalten vereinzelt, kaum gegen einander gerichtet, meistens ganz im Profil oder ganz von vorne gezeigt. Die Gruppen sind, wenn es bloss auf äussere Handlung ankommt, wohlgeordnet, oft sogar sehr zierlich und leicht... Nie aber finden wir eine Gruppe in dem geistigen Sinne, dass uns durch Stellung und Haltung der Gestalten
229 schon ihre Beziehung auf einander, der Wechselverkehr der Rede und des Gefühls, die innige Verbindung häuslicher Geselligkeit klar würde, durch welche die Einzelnen aufhören getrennt zu sein, und zwischen und um ihnen das Ganze sich als das zusammenhängende, geistige Wesen der Familie zeigt."

同上书，第96页及下页。

18 同上书，第177页。

19 同上书，第179页。

20 "Die Theile erhielten statt der unmittelbaren Geltung eine mittelbare; sie wirken nicht mehr äusserlich und im Sinne der breiten vielgeteilten Fläche, sondern innerlich durch ihre Verbindung in der geistigen Einheit der Perspectiv-Linie. Es waren darin die Grundzüge der christliche Form des Lebens in der Kunst gegeben; für die individuelle Kunst deutet sie auf die Malerei, in der auch die Dinge nicht mehr plastisch neben einander, sondern zu einer höheren Einheit verbunden gelten."
同上书，第384页。

21 同上书，第385页。

22 歌德：《〈雅典神殿入口〉发刊词》，载《文集》，第12卷，第49页（英译本第11页）。

第四章

1 桑佩尔：《古代建筑与雕塑的彩绘之初评》[*Vorläufige Bemerkungen über gemalte Architektur und Plastik*]，安科纳 [Ancona]，1834年。关于桑佩尔的学术传记，请参阅汉斯·桑佩尔 [Hans Semper]：《哥特弗里德·桑佩尔的生活和著述的图景》[*Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens*]，柏林，1880年。关于桑佩尔作为建筑师的研究，请参阅C.里皮修斯 [C. Lipsius]：《桑佩尔作为建筑师的时代意义》[*Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt*]，柏林，1880年。关于桑佩尔的思想之源，特别是关于他和希克尔 [Schinkel] 之间的联系，资料最为详尽的研究，请参阅L.伊特林格 [L. Ettlinger]：《哥特弗里德·桑佩尔和古希腊罗马艺术》[*Gottfried Semper und die Antike*]，哈勒 [Halle]，1937年。关于桑佩尔讨论的文献目录，以及出色的总结，请参阅阿德瑞安·冯·巴塔拉 [Adrian von Buttlar]：《作为理论家的哥特弗里德·桑佩尔》["Gottfried Semper als Theoretiker"]，载艺术科学研究文献重印的桑佩尔《论风格》，米滕瓦尔德 [Mittenwald]，1977年。

2 " [Was für Wunder uns aus dieser Empfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, dass] unsere Hauptstädte als wahre Extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so dass wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören."
桑佩尔：《古代建筑与雕塑的彩绘之初评》，第viii页。

3 "Die Lehre von den Urmotiven und den aus ihnen abgeleitetenfrüheren Formen mag den ersten kunstgeschichtlichen Teil der Stillehre bilden. 230
Ohne Zweifel befriedigt es das Gefühl, wenn bei einem Werke, sei es auch noch so weit von seiner Entstehungsquelle entfernt, das Urmotiv als Grundton seiner Komposition durchgeht, und es ist gewiss bei künstlerischem Wirken Klarheit und Frische in der Auffassung desselben sehr wünschenswert, denn man gewinnt dadurch einen Anhalt gegen Willkür und Bedeutungslosigkeit und sogar positive Anleitung im Erfinden. Das Neue wird an das Alte geknüpft, ohne Kopie zu sein, und von der Abhängigkeit leerer Modeeinflüsse befreit."
桑佩尔：《科学、工业和艺术》[*Wissenschaft, Industrie und Kunst*]（1851年），H. M.温格勒 [H. M. Wingler] 编著，美因茨，1966年，第35页。

4 "Die Reihung ist ein Gliedern der einfachen und deshalb noch aesthetisch indifferenten Bandform und wohl das ursprünglichste Kunstprodukt, die erste thatsächliche Kundgebung des Schönheitssinnes, der bestrebt ist, den Ausdruck der Einheit durch Vielheiten zu bewerkstelligen..."
桑佩尔：《论风格》，第1卷，第13页。

5 同上书，第17页及下页。

6 "Der Blätterkranz ist vielleicht die früheste Reihung, er behielt als Corona in den Künsten aller Zeiten sein altes Vorrecht als Symbol der Bekrönung, der Begrenzung nach Oben, und, im gegensätzlichen Sinne, zugleich als Symbol der Begrenzung nach Unten, in welcher Anwendung der Blätterkranz die Spitzen der Blätter nach Unten richtet."

同上书，第13页及下页。

7 “Wie das Flechtwerk das Ursprüngliche war, so behielt es auch später, als die leichten Mattenwände in feste Erdziegel—Backstein—oder Steinquadermauern sich umgestalten, der Wirklichkeit oder bloss der Idee nach, die ganze Wichtigkeit ihrer früheren Bedeutung, das eigentliche Wesen der Wand.

Es bleibt der Teppich die Wand, die sichtbare Raumbegrenzung. Die dahinter befindlichen, oft sehr starken Mauern wurden wegen anderer, das Räumliche nicht betreffender Zwecke notwendig, als zur Sicherheit zum Tragen, zur grösseren Dauer und dergleichen...und selbst, wo die Aufführung fester Mauern erforderlich wurde, bildeten sie nur das innere nicht sichtbare Gerüste, versteckt hinter den wahren und legitimen Repräsentanten der Wänd, den buntgewirkten Teppichen.”

桑佩尔:《建筑的四要素：比较建筑理论》[*Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*]，布兰兹威克[Brunswick]，1851年，第57页及下页。

8 桑佩尔:《论风格》，第1卷，第104、124页。

231 9 “...die Seide (ist) noch nicht stilistisch verwerthet, man erkannte in ihr nur erst einen Stoff der einige Eigenschaften der früher gewohnten Stoffe in erhöhtem Grade besitzt, ohne schon darauf gekommen zu sein, die ihm besonders eigentümlichen Qualitäten...als Grundlage eines neuen Stils zu betrachten und daraus ein neues Prinzip der Seiden—Kunstweberei zu begründen.”

桑佩尔:《论风格》，第1卷，第150页。

10 桑佩尔:《超越合法性的装饰艺术和作为艺术象征的意义》[*Ueber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*]，苏黎士，1856年，第6、16页。可参阅桑佩尔:《论风格》，第1卷，第12、415页。

11 “Erst ist das Unterscheidende der bildenden Künste, nicht in Begriffen, sondern in Anschauungen aufzufassen, und das anschaulich Aufgefasste so darzustellen, das solches ohne alle Zuziehung von Tätigkeiten des Verstandes unmittelbar durch die Anschauung von anderen erfasst werden kann.”

转引自汉斯·桑佩尔，见前引书，第12页。

12 “Die stufenweise Verminderung der Mächtigkeit der Strukturelemente von unten nach oben, die an den besseren im Quaderstil ausgeführten Kunststrukturen überall wahrgenommen wird, entspricht daher zugleich dem Schönheitsgesetze und dem dynamischen.”

桑佩尔:《论风格》，第2卷，第351页。

13 同上书，第1卷，第216页及下页，注释3。

14 同上书，第xvi页。

15 “Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuss anderseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken—der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.”

同上书，第216页及下页，注释3。

16 阿洛伊斯·李格尔:《风格问题》[*Stilfragen*]，柏林，1893年，第6页及以下，以及《造型艺术的历史原理》[*Historische Grammatik der bildenden Künste*]，K. M.斯沃博达[K. M. Swoboda]和奥托·派希特[Otto Pächt]编著，格拉茨和科隆，1966年，第217、255页。

17 W.韦措尔特:《德国艺术史家》，第2卷，第134页。

18 奎采[H. Quitzsch]:《哥特弗里德·桑佩尔的美学观点》[*Die aesthetische Anschauung Gottfried Sempers*]，柏林，1962年，第46页。

19 “Die Kunst hat ihre besondere Sprache, bestehend in formellen Typen und Symbolen, die sich mit dem Gange der Kulturgeschichte auf das mannigfachste umbildeten, so dass in der Weise, sich durch sie verständlich zu machen,

fast so grosse Verschiedenheit herrscht, wie diess auf dem eigentlichen Sprachgebiete der Fall ist. Wie nun die neueste Sprachforschung bestrebt ist, die verwandtschaftlichen Beziehungen der menschlichen Idiome zu einander 232 nachzuweisen, die einzelnen Wörter auf ihrem Gange der Umbildung in dem Laufe der Jahrhunderte rückwärts zu verfolgen und sie auf einen oder mehrere Punkte zurückzuführen, woselbst sie in gemeinsamen Urformen einander begegnen, ...eben so lässt sich ein analoges Bestreben auf dem Felde der Kunstforschung rechtfertigen."

桑佩尔:《论风格》，第1卷，第1页。

20 同上书，第1卷，第387页。

21 同上书，第1卷，第421页。

22 同上书，第1卷，第325页。

23 同上书，第1卷，第362页。

24 桑佩尔:《科学、工业和艺术》，第36页。

25 桑佩尔:《建筑的四要素：比较建筑理论》，第52页。

26 桑佩尔:《金属运用的实践性艺术，以及一个关于博物馆和物品分类的更全面计划》，1854年，维多利亚和艾伯特博物馆，手稿MS. 86，ff. 64。

27 阿道夫·格勒［Adolf Göller］:《建筑风格的形成》［*Die Entstehung der architektonischen Stilformen*］，斯图加特，1888年，第146页及下页。

28 同上书，第113页。

29 "Alles Formschöne lässt sich als ein theils gleichzeitiges, theils aufeinanderfolgendes Vorstellen vieler solcher Gesetze nachweisen; je mehr derselben ein Gebilde dem Auge vereinigt darbietet, desto reicher ist es, und der erste und wichtigste Grund unseres Wohlgefallens an bedeutungslosen schönen Formen liegt nun eben darin, dass in ihnen das Bewusstsein eine besonders grosse Zahl solcher Formgesetze zugleich erfasst."

同上书，第14页。

30 请参阅J. F.赫尔巴特［J. F. Herbart］:《作为艺术科学的心理学》［*Psychologie als Wissenschaft*］，第30、31、39、57、94、152小节以及第二部分的导论。《全集》［*Sämtliche Werke*］，第5、6卷；另外，《哲学入门教科书》［*Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*］第74、77、89小节，《全集》第2卷；关于赫尔巴特的历史地位，请参阅M.波德罗:《感知的多重性》，第五章。

31 阿道夫·格勒:《建筑风格的形成》，第18页。

32 同上书，第165页。

33 "Wie in der Musik die vollkommene Harmonie den Griechen zur fehlerlosen Schönheit wesentlich erschien, indem sie sogar Terzen unbrauchbar fanden, wie dagegen spätere Zeiten das Bedürfniss fühlten, auch die unvollkommenen Accorde und endlich sogar wirklich Dissonanzen herbeizuholen, so war und ging es auch bei den Ordnungen."

同上书，第113页。

34 沃尔夫林:《文艺复兴和巴洛克》［*Renaissance und Barock*］，第58页及下页（英译本第73页）。

35 "Das Auge will Schwierigkeit überwinden. Man soll ihm lösbare Aufgaben stellen, ja; aber die ganze Kunstgeschichte 233 ist ein Beweis, dass die 'Klarheit' von heute morgen langweilig ist und dass die bildende Kunst auf partielle Verdunkelungen der Form, momentane Irreführungen des Auges so wenig verzichten kann wie die Musik auf die Dissonanzen, Trugschlüsse und diegleichen."

沃尔夫林，对于H.康内留斯（H. Comelius）的评论，见《造型艺术的基本要素》［"Elementargesetze der bildenden Kunst"］，载《艺术科学总汇编》［*Repertorium für Kunstwissenschaft*］，第32卷，1909年，第336页。

36 "就像食物和音乐一样，那些新异和特别的事物，因为各种原因让我们感到愉悦，特别是因为带来跟我们过去所习惯的体验有所不同，所以心灵能够在一切事物上获得丰富而巨大的愉悦。"

阿尔贝蒂:《论绘画》，第79页。

第二部分
绪 论

1 歌德:《〈雅典神殿入口〉发刊词》,载《文集》,第12卷,第49页(英译本第12页)。《菲加利亚的浮雕》["Relief von Phigalia"],载《文集》,第12卷,第170页(英译本第11页)。《莱奥纳多〈最后的晚餐〉》["Leonardos Abendmahl"],载《文集》,第12卷,164页及以下(英译本第166页及以下)。

2 布克哈特:《鲁本斯纪事集》[*Erinnerungen aus Rubens*],载《全集》[*Gesamtausgabe*]第13卷,第435页(英译本第68页)。

3 "Ganz mächtig und tragisch aber verbindet sich die starke Bewegung mit einem der grossen Momente der Passion, und hier hat Rubens in einzig originaler Weise das Erschütternde bis auf die volle Höhe gesteigert: es ist die grosse Kreuztragung des Museums von Brüssel, ... Die Komposition ist auf vier Stadien bekannt: ...und jedesmal wird die Erzählung einfacher, mächtiger und furchtbarer; der Beschauer wird in langes Mitdulden hineingezogen, indem der Zug einen steilen und engen Bergweg hinangetrieben wird, vom Rücken gesehen, jedoch so, dass die Hauptgestalten sich nach vorn umwenden; in der Mitte, um den hinsinkenden Christus herum, bilden erst in der letzten, reichsten Redaktion die heil. Veronika und die Frauen von Jerusalem mit ihren Kindern, samt dem einen das Kreuz unterstützenden Schergen jene beinahe symmetrische Lichtmasse... Auch dem Grässlichen konnte sich Rubens so wenig unbedingt entziehen, als einst im 15. Jahrhundert seine berühmten niederländischen Vorgänger, wenn sie die Martern von Heiligen malen mussten."

同上书,第448页(英译本第82页)。

4 M.德沃夏克[M. Dvořák]:《作为历史的艺术》[*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*],慕尼黑,1924年,第3—40页。

5 请参阅本书第二部分第六章,第三节。

234 6 布克哈特:《肖像画》["Das Porträt"],载《意大利艺术史论稿》,第196页。

7 布克哈特:《世界史思考集》,载《全集》,第7卷,第78页及下页(英译本第91页)。

8 希尔德勃兰特[Hildebrand]:《造型艺术中的形式问题》[*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*],第ix页。

9 "In der Tat steht der moderne nordische Mensch Kunstwerken wie der Schule von Athen...so völlig unvorbereitet gegenüber, dass die Verlegenheit natürlich ist. Man kann es nicht verübeln, wenn jemand im Stillen fragt, warum Raphael nicht lieber einen römischen Blumenmarkt gemalt habe oder die muntere Szene, wie die Bauern auf Piazza Montanara sich rasieren lassen am Sontag Morgen. Aufgaben sind hier gelöst worden, die mit der modernen Kunstliebhaberei in gar keinem Zusammenhang stehen..."

沃尔夫林:《古典艺术》[*Klassische Kunst*],第2页(英译本第xvi页)。

10 李格尔:《罗马晚期的工艺美术》[*Spätrömische Kunstindustrie*],第10页及下页,第114页;《荷兰团体肖像画》,第192—194页。弗兰兹·维克霍夫[Franz Wickhoff]的主要著作处理了关于古典晚期作品巨大影响的问题,即《维也纳的复兴》[*Die Wiener Genesis*],维也纳,1895年,英译本载《罗马艺术》[*Roman Art*],阿瑟·思特瑞夫人[Mrs Authur Strong]译,纽约和伦敦,1900年。

11 K.菲德勒[K. Fiedler]:《艺术文集》[*Schriften über Kunst*],第1卷,第135页及以下。

12 瓦尔堡:《论文全集》[*Gesammelte Schriften*],第96页;李格尔:《罗马晚期的工艺美术》,第19页。

第五章

1 有关李格尔一生事业的介绍,请参阅J.冯·施洛塞尔:《维也纳艺术史学派》[*Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*],因斯布鲁克,1934年,第181页及以下。另外,汉斯·蒂策[Hans Tietze]:《阿洛伊斯·李格尔》[*Alois Riegl*],载《新奥地利传记》[*Neue Oesterreichische Biographie*]第一部分,第8

卷，1935年；关于李格尔的罗马晚期艺术研究的批评论述，请参阅A.施马尔索：《艺术科学的基本概念》[*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*]，莱比锡和柏林，1905年；关于李格尔的《风格问题》，请参阅E. H.贡布里希的《秩序感》[*The Sense of Order*]，牛津，1979年，第181—188页。H.西德梅尔[H. Sedlmayr]撰有关于李格尔观点的阐述性文章：《李格尔理论的核心》["Die Quintessenz der Lehren Riegls"]，见李格尔《全集》[*Gesammelte Aufsätze*]的导论部分，奥格斯堡和维也纳，1929年。对此文作者而言，这可能看起来对李格尔不够重视。玛格丽特·伊文森[Margaret Iversen]提供了一个真正希望追随李格尔批评步骤的尝试性分析：《阿洛伊斯·李格尔的历史文献》["Alois Riegl's Historiography"]，博士论文，艾塞克斯大学，1980年。

洛伦兹·迪特曼[Lorenz Dittmann]，见前引书，提供了关于李格尔思想的一个广泛论述，特别详细地论述了《风格问题》和《一种新艺术学》["Eine neue Kunstgeschichte"]；另请参阅H.泽尔奈[H. Zerner]：《阿洛伊斯·李格尔：艺术、价值和历史主义》["Alois Riegl: Art, Value and Historicism"]，载《代达罗斯》[*Daedalus*]，第105卷，第1期，1976年冬季，以及奥托·派希特：《阿洛伊斯·李格尔》["Alois Riegl"]，载《布灵顿杂志》[*Burlington Magazine*]，第105卷，1963年。

2 李格尔：《风格问题》，柏林，1893年，第1页及以下和第61页及以下。 235

3 "Ihre sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Aussendinge verworren und unklar untereinander vermengt; mittles der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klaren abgeschlossenen Einheit hin. Die bildende Kunst des gesamten Altertums hat somit ihr letztes Ziel darin gesucht, die Aussendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität weiterzugeben und dabei gegenüber der sinnfälligen Erscheinung der Aussendinge in der Natur alles zu vermeiden und zu unterdrücken, was den unmittelbar überzeugenden Eindruck der stofflichen Individualität trüben und abschwächen konnte."

李格尔：《罗马晚期的工艺美术》(1901年)，维也纳，1927年，第26页。

4 "Zu allererst trachtete man die individuelie Einheit der Dinge auf dem Wege der reinen sinnlichen Wahrnehmung unter möglichstem Ausschluss jeglicher aus der Erfahrung stammenden Vorstellung zu erfassen. Denn solange es Voraussetzung war, dass die Aussendinge wirklich von. uns unabhängige Objekte sind, musste jede Zuhilfenahme des subjektiven Bewusstseins, als die Einheit des betrachteten Objekts störend, instinktiv vermieden werden."

同上书，第27页。

5 "Aber das Auge vollzieht die Operation der Vervielfältigung der Einzelwahrnehmungen weit rascher als der Tastsinn, und daher ist es auch das Auge, dem wir unsere Vorstellung von Höhe und Breite der Dinge hauptsächlich verdanken."

同上书，第29页。

6 "Dagegen muss die antike Kunst die Existenz der dritten Dimension—der Tiefe—, die wir für die Raumdimension im engeren Sinne anzusehen pflegen, von Anbeginn grundsätzlich verleugnet haben."

同上书，第29页。此中可见李格尔的理论立场和施马尔索《艺术科学的基本概念》(莱比锡和柏林，1905年，第15页及以下)之间的对立。对于施马尔索立场的一般性论述，请参阅本书第七章，第143页及以下。

7 同上书，第102—105页。

8 同上书，第93页。

9 同上书，第93页。参阅潘诺夫斯基《作为象征形式的透视》["Die Perspective 'als symbolische Form'"]，载《文集》[*Aufsätze*]，第113页。

10 同上书，第32页及下页和第122页及下页。关于艺术三个阶段的观念，也许采自施马尔索的类型论，请参阅本书第七章，第五节。

11 李格尔：《荷兰团体肖像画》，第188页及下页，注释，以及第192页。

12 李格尔：《罗马晚期的工艺美术》，第24页及下页。

13 同上书，第44页及以下。

14 同上书，第46页及以下。 236

15 "Noch immer handelt es sich in letzter Linie um die abgeschlossene Darstellung eines stofflichen Individuums. Aber dieses wird jetzt nicht mehr einfach in die Ebene hingestellt und mit dieser verbunden, sondern es soll sich in seiner vollen Dreidimensionalität aus der Grundebene loslösen. Infolgedessen wird zwischen die Grundebene und das Individuum eine Reihe kleinerer Individuen eingeschoben, die das grössere wirksamer aus der Ebene heraustreiben." 同上书，第49页。

16 同上书，第51页。

17 同上书，第51—54页。

18 同上书，第56页。

19 请参阅本书第三章内容，第36页。

20 李格尔:《罗马晚期的工艺美术》，第59页。

21 李格尔:《荷兰团体肖像画》，第41页。

22 同上书，第14页及以下，第133页，同时参阅本书第二章，第二节。

23 同上书，第42页。

24 同上书，第55页及下页。

25 同上书，第171页。

26 同上书，第181页及以下。

27 关于杜尔普博士解剖学课的重新绘画，请参阅A.布雷丢［A. Bredius］的《伦勃朗绘画全集》［*Rembrandt, the Complete Edition of the Paintings*］，H.格尔松［H. Gerson］修订，伦敦，1971年，第582页；以及W. S.黑克舍［W. S. Heckscher］的《伦勃朗的〈杜尔普博士的解剖学课〉》［*Rembrandt's Anatomy of Dr Tulp*］，纽约，1958年。

28 李格尔:《荷兰团体肖像画》，第193页。

29 "Die Verbindung mit dem Beschauer ist in diesem Bilde eben nicht mehr wie früher durch die blosse Aufmerksamkeit auf Distanz, sondern durch eine in bestimmter Richtung individualisierte Aufmerksamkeit hergestellt. Die in gerader Richtung gegen den Beschauer herausgestreckte Hand des Kapitäns lässt keinen Zweifel darüber, dass im nächsten Augenblicke diese ganze seinem Befehle folgende Truppe sich nach dem betrachtenden Subjekt heraus bewegen werde." 同上书，第199页。

30 同上书，第14页及下页。

31 同上书，第135页及下页。

32 同上书，第135页及下页。

第六章

1 有关沃尔夫林的论述，可参阅迪特曼:《风格、符号和结构》［*Stil, Symbol, Struktur*］，慕尼黑，1967年；J.甘特纳［J. Gantner］:《古典形式的美与边界：布克哈特、克罗齐、沃尔夫林》［*Schönheit und Grenzen der*
237 *klassischen Form. Burckhardt, Croce, Wölfflin*］，维也纳，1949年；E. H.贡布里希:《规范与形式》［"Norm and Form"］，载《规范与形式：文艺复兴艺术研究》［*Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*］，第89—98页；A.豪泽［A. Hauser］:《艺术史的哲学》［*Philosophy of Art History*］，第119—276页；B.克罗齐［B. Croce］:《造型艺术史的一次综合尝试》［"Un Tentativo Eclettico nella Storia delle Arti Figurative"］，载《新美学文集》［*Nuovi Saggi di Estetica*］，巴里［Bari］，1920年，第251页；E.温德［E. Wind］:《艺术和无政府》［*Art and Anarchy*］，第21页及以下和第126页及以下；潘诺夫斯基:《造型艺术中的风格问题》［"Das Problem des Stils in der bildenden Kunst"］，载《文集》，第23—31页。关于沃尔夫林本人著作的文献目录，参阅沃尔夫林:《短文集》［*Kleine Schriften*］，J.甘特纳编著，第265—271页。

2 "Notwendig muss die historische Wissenschaft im Sinne einer psychologischen Entwicklungsgeschichte sich ausbilden.

Was man mit philologischen Methoden machen kann, ist durch die Archäologie gezeigt. Wer die Art archäologischer Arbeit mit jener andern Auffassungsgabe verbinden kann, der wird sicher vieles leisten. Aus der Philosophie werde ich einen Strom neuer Ideen in die Geschichte einführen können, aber erst muss ich des historischen Stoffes Herr sein und zwar ganz Herr. An der Kunst des Barock will ich das erste Exempel geben..."

J.甘特纳编著:《雅各布·布克哈特与海因里希·沃尔夫林——书信及其他文献》[*Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung*](1882—1897),巴塞尔,1948年,第36页。

3 "Was ist für die Formphantasie des Künstlers das Bestimmende Man sagt: Das, was den Inhalt der Zeit ausmacht. Für die Gotischen Jahrhunderte nennt man Feudalismus, die Scholastik, den Spiritualismus u.s.w. Aber welches soll der Weg sein, der von der Zelle des scholastischen Philosophen in die Bauhütte des Architekten führt?"

沃尔夫林:《文艺复兴和巴洛克》,慕尼黑,1888年,第62页;英译本《文艺复兴和巴洛克》[*Renaissance and Barock*],K.西蒙[K. Simon]译,伦敦,1964年,第76页及下页。

4 沃尔夫林:《建筑心理学导论》["Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur"],载《短文集》,第13—47页。

5 "Der Barock verlangt eine breite, schwere Massenhaftigkeit. Die schlanken Proportionen verschwinden. Die Gebäude fangen an, lastender zu werden, ja hie und da droht die Form unter dem Drucke zu erliegen."

沃尔夫林:《文艺复兴和巴洛克》,第30页(英译本第44页)。

6 "Pointiert könnte man sagen: Die strenge Architektur wirkt durch das, was sie ist, durch ihre körperliche Wirklichkeit, die malerische Architektur dagegen durch das, was sie scheint, durch den Eindruck der Bewegung. Dabei sei aber von vorherein bemerkt, dass von einem ausschliessenden Gegensatz niemals die Rede sein kann."

同上书,第16页(英译本第30页)。

7 "Der zeichnerische Stil bedient sich der Feder oder des harten Stiftes, der malerische gebraucht die Kohle, den weichen Röthel oder gar den breiten Tuschpinsel. Dort ist alles Linie, alles begrenzt und scharf umrissen, der Hauptausdruck 238
liegt im Kontur; hier Massen, breit, verschwimmend, der Kontur nur flüchtig angedeutet..."

同上书,第17页(英译本第30页及下页)。

8 沃尔夫林:《建筑心理学导论》,载《短文集》,第46页及下页。

9 沃尔夫林:《文艺复兴和巴洛克》,第63页(英译本第78页)。

10 沃尔夫林:《意大利古典凯旋门》["Die antiken Triumphbogen in Italien"],载《短文集》,第51—71页。

11 "Das wesentliche liegt darin, wie der Bogen mit dem Säulenbau verbunden wird, wie die Stützenstellung, wie die Bogenöffnung behandelt wird, wie die geschlossene Fläche zu der durchbrochenen sich verhält und in welche Proportion die krönenden Glieder der Attica und der Triumphstatue zum eigentlichen Torbau gesetzt werden."

同上书,第53页。

12 希尔德勃兰特:《造型艺术中的形式问题》(1893年)。沃尔夫林的评论见《短文集》,第84—89页。关于希尔德勃兰特的论述,参阅M.波德罗:《感知的多重性》,第六章,以及赫宁·博克[Henning Bock]:《阿道夫·希尔德勃兰特:艺术写作全集》[*Adolf Hildebrand. Gesammelte Schriften zur Kunst*],科隆和奥普拉顿[Opladen],1966年。

13 详细论述请参阅菲德勒:《论艺术活动的起源》[*Ueber den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*](1887年),载《关于艺术的写作》[*Schriften über Kunst*],第1卷,第187页及以下。关于菲德勒的论述,参阅哥特弗里德·波耶姆[Gottfried Boehm]为《关于艺术的写作》[*Schriften zur Kunst*](慕尼黑,1971年)再版写的"序言",以及M.波德罗的《感知的多重性》,第八章。

14 "In der Darstellung der Figuren fand die griechische Kunst nach längerem Suchen zwiscnen Profil und Vorderansicht diejenige schöne Mitte, welche bei der lebendigsten Profilbewegung doch den Körper in seiner Fülle zu zeigen und namentlich den Oberleib auf das Wohltuendste zu entwickeln wusste."

布克哈特:《艺术指南》[*Cicerone*],载《全集》[*Gesamtausgabe*],第3卷,第472页。

15 沃尔夫林:《古典艺术》(1899年), 第4版, 慕尼黑, 1908年; 英译本《古典艺术》[*Classic Art*], P.默里和L.默里 [P. and L. Murray] 译, 伦敦, 1953年。

16 "Der Täufer tritt nicht erst hinzu, er steht da, ganz ruhig. Die Brust ist uns zugewendet, nicht dem Täufling. Nur der energisch seitwärts gedrehte Kopf geht mit der Richtung des Armes, der weitausgestreckt die Schale über den Scheitel Christi hält. Kein besorgtes Nachgehen und Sich-Vorbeugen; lässig zurückhaltend wird die Handlung vorgenommen..."
沃尔夫林:《古典艺术》, 第195页(英译本第209页)。

17 "Was für eine grosse Empfindung lebt in dem Teppichentwurf zur Krönung der Maria, was für ein Schwung in der
239 Gebärde des Gebens und Empfangens! Es gehört eine starke Persönlichkeit dazu, um diese mächtigen Ausdrucksmotive in der Gewalt zu behalten."
同上书, 第196页(英译本第210页)。

18 "...der Mensch selbst nach seiner Körperlichkeit ist ein anderer geworden und eben in der neuen Empfindung seines Körpers und in der neuen Art, ihn zu tragen und zu bewegen, steckt der eigentliche Kern eines Stiles... Das Gehen der Frauen ist ein anderes geworden. Statt des steifen Trippelns ein getragenes Wandeln: das Tempo hat sich verlangsamt zu einem andante maestoso."
同上书, 第217页(英译本第231页)。

19 "Es sind die eigentlich künstlerischen Prinzipien: die Klärung des Sichtbaren und die Vereinfachung der Erscheinung einerseits und dann das Verlangen nach immer inhaltreicheren Anschauungskomplexen anderseits. Das Auge will mehr bekommen, weil seine Fähigkeit des Aufnehmens bedeutend erhöht ist, zugleich aber vereinfacht und klärt sich das Bild, insofern die Dinge augengerechter gemacht sind."
同上书, 第238页(英译本第251页)。

20 布克哈特:《君士坦丁大帝的时代》[*Die Zeit Constantins des Grossen*](1852年), 载《全集》, 第2卷, 第210页及以下; 英译本《君士坦丁大帝的时代》[*The Age of Constantine the Great*], 摩西·哈达斯 [Moses Hadas] 译, 伦敦, 1949年, 第215—243页。

21 "Nun eröffnet sich das 16. Jahrhundert mit einigen Werken der hohen Idealität und der Grösse durch Vereinfachung. Das Wunderbild des Fra Bartolomeo...an rührender Schönheit in so wenigem vielleicht allen überlegen..."
布克哈特:《祭坛画》["Das Altarbild"], 载《意大利艺术史论稿》(1898年), 《全集》, 第12卷, 第126页。

22 "Zunächst hätte er die ganze vergangene Geschichte von Brabant und sonstigem Niederland realistisch in genau ermitteltem Kostüm darstellen sollen, auch die alten Schlachten, Volkstumulte, Feste u. dgl.—Dies alles aber nicht um der malerischen Wünschbarkeit willen, sondern im Sinne des Patriotismus und sogar des Fortschrittes... Allein Rubens hat nun eben nicht den Zumutungen einer herrschenden neuern Meinung gehorcht, sondern ganz frei den Auftrag einer fremden Fürstin angenommen, welchen er ebenso gut hätte abweisen können. Dieser Auftrag aber gefiel ihm, und weit die meisten der betreffenden Szenen offenbaren es sogleich und deutlich, dass und weshalb ihm derselbe gefiel, denn er hatte dieselben wesentlich angeben und erfinden können."
布克哈特:《鲁本斯纪事集》, 载《全集》, 第13卷, 第477页及下页(英译本第114页及下页)。

23 "Wie weit das letztere ein neues Postulat des Künstlers oder des Dargestellten und seiner sozialen Schicht, wie weit es
240 eine gemeinsame Aeusserung beider ist, entscheidet der einzelne Fall."
布克哈特:《祭坛画》, 载《意大利艺术史论稿》, 《全集》, 第12卷, 第243页。

第七章

1 沃尔夫林:《美术史的基本概念》[*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*](1915年), 第8版, 慕尼黑, 1943年, 第249页; 英译本《美术史的基本概念》[*Principles of Art History*], M. D.霍廷根译, 伦敦, 1932年, 第230页及下页。

2 “Linear sehen heisst dann, dass Sinn und Schönheit der Dinge zunächst im Umriss gesucht wird—auch Binnenformen haben ihren Umriss—dass das Auge den Grenzen entlang geführt und auf ein Abtasten der Ränder hingeleitet wird...”
同上书，第20页（英译本第18页）。

3 同上书，第80页（英译本第73页）。

4 “Das Rechteck des Bildausschnittes erscheint in seinen Linien der Figur nicht mehr verwandt. Die Abstände der Figur vom Rahmen zählen nicht mehr als konstitutive Bildwerte. Der Körper, auch wenn er frontal gegeben ist, nimmt diese Frontalität nicht von der Bildfläche her. Die reinen Richtungsgegensätze sind aufgehoben und im Körper spricht das Tektonische nur noch verhehlt und wie aus der Tiefe.”
同上书，第151页及下页（英译本第140页）。

5 “Wenn ein grosses Individuum wie Tizian in seinem letzten Stil völlig neue Möglichkeiten verkörpert, ... [dann sind] diese neuen Stilmöglichkeiten...für ihn doch nur in Sicht gekommen, weil er so viel alte Möglichkeiten bereits hinter sich gebracht hatte. Keine noch so bedeutende Menschlichkeit hätte zugereicht, ihn these Formen fassen zu lassen, wenn er nicht vorher den Weg zurückgelegt hätte, der eben die notwendigen Vorstationen enthielt.”
同上书，第248页（英译本第230页）。

6 “Die Entwicklung wird sich aber nur da vollziehen, wo die Formen lange genug von Hand zu Hand gegangen sind oder, besser gesagt, wo die Phantasie lebhaft genug sich mit den Formen beschäftig hat, um die barocken Möglichkeiten herauszulocken.”
同上书，第250页（英译本第232页）。

7 “Wer die Welt als Historiker zu betrachten gewohnt ist, der kennt das tiefe Glücksgefühl, wenn sich für den Blick, auch nur streckenweise, die Dinge klar nach Ursprung und Verlauf darstellen, wenn das Daseiende den Schein des Zufälligen verloren hat und als ein Gewordenes ein notwendig Gewordenes verstanden werden kann.”
沃尔夫林:《艺术作品的阐释》[“Das Erklären von Kunstwerken”]，载《短文集》，第169页。

8 潘诺夫斯基对沃尔夫林持有批评态度，因为后者的理论未能表明那些描述性的概念能够产生切题的 241
阐释（参阅本书第九章，第179页）；在对沃尔夫林的第一次批评中，潘诺夫斯基认为，只要把这些概念和时代精神 [the spirit of the age] 相联系，就可以解决问题。参阅《造型艺术中的风格问题》(1915年)，载《文集》，柏林，1964年。

9 布克哈特:《意大利文艺复兴时期的艺术》[*Die Kunst der Renaissance in Italien*]（1867年），载《全集》，第6卷，第49页。

10 保罗·阿尔珀斯和斯维特拉娜·阿尔珀斯 [Paul and Svetlana Alpers]:《图像是历史吗?》[“Ut Pictura Noesis?”]，载《新文献史》，[*New Literary History*]，第3卷，第3期，1972年春季，第437页及以下。

11 A.施马尔索:《造型艺术美学论稿》[*Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste*]，第3卷，莱比锡，1896—1899年。施马尔索在《艺术科学和文化哲学共同原理》[“Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen”] 一文中，对沃尔夫林做了同样的批评，认为他把对于绘画的论述扩展到了建筑和雕塑之上，载《美学和一般艺术科学杂志》[*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*]，1918年，第13卷，第174页及下页。在J.雅恩 [J. Jahn] 编著的《自画像中的艺术科学》[*Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen*]（莱比锡，1924年）中，施马尔索对自己的学术生涯做了一个总体介绍。

12 施马尔索:《造型艺术美学论稿》，第1卷，第12页及下页，第20页及以下和第34页；第2卷，第7页及下页。

13 同上书，第1卷，第27—33页。

14 同上书，第1卷，第38页及以下；第3卷，第1—56页。

15 同上书，第2卷，第67—84页。

16 同上书，第2卷，第13页。

17 同上书，第2卷，第31—37页。

18 同上书，第2卷，第354—359页。

19 同上书，第1卷，第15页。

20 P. 弗兰克［P. Frankl］:《新建筑的发展史》［*Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*］，莱比锡和柏林，1914年；英译本《建筑史的原理》［*The Principles of Architectural History*］，詹姆斯·F.奥戈曼［James F. O'Goman］译，剑桥，马萨诸塞州，1968年。

21 弗兰克:《新建筑的发展史》，第117页（英译本第129页及下页）。

22 同上书，第138页（英译本第155页）。

23 同上书，第142页（英译本第157页）。

24 "Erst das Fähnlein Jesu hat nachhaltig auf die Gemüter gewirkt und die Kunst in die spezifisch religiöse, kirchliche Richtung gedrängt. War aber die Baugesinnung einmal verändert, so mussten die drei formalen Elemente bedingungslos sich anpassen...man fängt an, ...das höher zu schätzen, was man nicht hat, und die unerreichbare Befriedigung auf einem anderen Wege zu erhoffen als bisher. Ich meine also duchaus nicht, dass eine 'Formermüdung' in die neue Bahn drängt, sondern das Gefühl, dass die bisherige Richtung erledigt ist...

242 Es gibt also innere Gründe, welche die formalen Elemente zur Abkehr bringen, und äussere Gründe, welche den Umschwung durch die Neueinstellung der Gesinnung besiegeln."

同上书，第179—181页（英译本第189页及下页）。

25 "Wenn man sagt, er sei Zeichner gewesen, so heisst das nicht, dass er mehr gezeichnet als gemalt habe, sondern dass alle Phänomene der Natur sich ihm in Linienschauspiele umgesetzt haben. Die Plastik der Körper, die er lebhaft bis zum Uebertriebenen empfindet, wird ihm zu auf—und abschiessenden Linienströmen, und wenn sich die Bewegung beruhigt und ins Flächere mündet, so sind es, tröpfelnd und leise, noch immer Linienelemente, die den Vorgang widerspiegeln."

沃尔夫林:《丢勒》［*Dürer*］（1905年），第5版，慕尼黑，1926年，第351页（英译本第257页）。

第八章

1 施普林格:《黑格尔的历史观》［*Die Hegel'sche Geschichtsanschauung*］，图宾根，1848年。

2 施普林格:《我这一生》［*Aus meinem Leben*］，柏林，1892年，第115页。

3 施普林格:《黑格尔的历史观》，第16页。

4 同上书，第18页。

5 同上书，第5页及以下和第34页。

6 同上书，第36页及下页。

7 "Die That und der Zufall existiren in dieser Sphäre nur als Trübungen, die man wohl wegen der unerbittlichen Erfahrung dulden muss, aber ihnen dafür die blosse Duldung recht fühlbar macht. Wegjagen kann man sie nicht, dagegen müssen sie im Vorzimmer des Systems ihre Erbärmlichkeit sich zu Gewissen führen. Und indem endlich der ganze Inhalt in der Bewegung aufgeht, alles Spröde und Zähe desselben weggeschnitten wird, bestimmt sich die Dialektik als unendlicher, absoluter Formalismus. Ein ganz anderes, wesentlich entgegengesetztes Bild tritt uns in der Bewegung der Geschichte entgegen. Wohl wechselt, um nur vorläufig das Wesen derselben zu beleuchten, die Anschauung der Menschheit, wohl treten mit ungehemmter Kraft Negation und Vermittlung auf, eine reich gegliederte Kette herrschender Ideen schaffend; aber dieses dialektische Gewebe ist weder absolut noch formell, weder maasslos noch grundlos. An dem ruhenden Grunde der Natur entwickelt sich die Bewegung des Geistes, am menschlichen Individuum findet die Idee ihren Träger, am Raume und in der Zeit ihr Maass und Ziel. Das Spiel des Zufalls scheint in bunter Färbung in die unwandelbare Notwendigkeit hinein. Die abgegrenzte, endliche That zieht die himmelanstrebende Idee zur gegenwärtigen Wirklichkeit herab."

同上书，第9页。

8 "Der Mensch als Naturwesen—und diese unmittelbare Natürlichkeit macht seine Endlichkeit aus—wird demnach in der Religion und im Rechte nur unterworfen und unterjocht, nicht nachhaltig und vollsändig befreit. Die Natürlichkeit bildet die Schranke gegen die Vernunft, beharrt im Trotze der Selbstständigkeit und unaufgelöster Eigenmächtigkeit. Die Endlichkeit tritt in der Kunst gleichfalls in weitestem Umfange auf, aber nicht mehr als feindselige Macht, als Negation, nicht als Gegenstand der Unterjochung und Bezwingung: sondern sie erscheint in freier Entfaltung als das offene Gefäss des Unendlichen...Während die Religion die trockene Nichtigkeit des Einzelnen lehrt, und vor Ueberhebung, vermessenem Selbstvertrauen warnt, preist die Kunst das tragische Geschick des Individuums; im Komischen wird die Endlichkeit in ihr Recht gegenüber den Anmassungen des gespreizten Unendlichen gesetzt; der Humor endlich lässt mit göttlichem Muthe das Eine in das Andere übergehen, kettet das Unbegrenzte und Ewige an das Kleine und Vergängliche. Was für den Glauben Himmel und Erde zu fassen nicht vermögen, bannt die Architektur in den endlichen Raum; die bildenden Künste umgeben mit dem Heiligenschleier, wovon der fromme Sinn unmuthig zurückbebt, im Drama offenbart sich der Held als die absolute Quelle seines Schicksals. So ist es auch die Kunst, welche die im Rechtsleben verstümmelte Persönlichkeit in ganzer Fülle strahlen lässt. In ähnlicher Weise triumphirt der endliche Geist in der Philosophie, sofern hier die Welt für ihn existirt, nur so weit er sie begreift." 243

同上书，第50—51页。

9 "Die grosse Idee der Selbst-bestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit."

席勒:《席勒通信集》，第3卷，第256页。

10 "Sei blühen und duften fröhlich für sich selbst, sie atmen Liebe und Genuss. Die grobe Hand, welche sie selbstsüchtig pflückt, bleibt unsichtbar. Darin liegt der Unterschied zwischen Tizian und Aretino. Bei diesem sehen wir überall die heisse Begehrlichkeit sich vordrängen, Tizian verleiht der Schönheit ein freies unabhängiges Selbstrecht."

施普林格:《文艺复兴的终结》["Das Ende der Renaissance"]，载《新艺术史的图像》[*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*]，第1卷，第367页。

11 施普林格:《十三世纪的巴黎》[*Paris im dreizehnten Jahrhundert*]，莱比锡，1858年；更早的著作是《艺术史手册》[*Handbuch der Kunstgeschichte*]，斯图加特，1855年，以及《造型艺术在世界历史中的发展》[*Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung*]，布拉格，1857年。参阅《我这一生》，第223页。

12 "Im Museum Cluny sah ich die mannigfachsten Schöpfungen echter mittelalterlicher Kunst gesammelt and geordnet, lernte die Rührigkeit und die eifrige Kunstpflege auch des sogenannten finstern Mittelalters kennen und entdeckte, 244 dass an dem falschen Urteile die unselige, gar nicht berechtigte Trennung der kunstgewerblichen Leistungen von künstlerischen Schöpfungen die Hauptschuld trage."

施普林格:《我这一生》，第146页。

13 施普林格:《法国大革命期间的艺术》["Die Kunst während der Französischen Revolution"]，载《新艺术史的图像》，第2卷，第267页及以下。

14 "Es fehlte ihnen das Formgepräge, um als Revolutionsmünze zu kursiren. Da beginnt das Drama und eine lange Reihe ästhetischer Charaktere taucht auf, welche das allgemeine Gefühl in die Sprache der Leidenschaft übersetzen, als Träger der einzelnen Revolutionsphasen uns entgegen treten...Mirabeau, die Girondisten, Danton, Robespierre und Napoleon bilden den Vordergrund. An ihren Reden und Thaten erstarkte und klärte sich die Volksmeinung... Aus dem dumpfen Volkssinn entsprungen nahm sie ihren Weg durch die Leidenschaft, und das ästhetische Pathos zum geklärten Volksbewusstsein zurück."

施普林格:《黑格尔的历史观》，第46页及下页。

15 同上书，第48页。

16 施普林格:《古希腊艺术在中世纪的复苏》["Das Nachleben der Antike im Mittelater"]，载《新艺术史的图

像》，第1卷，第28页及下页。

17 同上书，第1卷，第9页。

18 "Sie leben vielmehr in der Gegenwart und weil für die Stimmungen und Strömungen der letzteren die Antike ein vortreffliches Ausdrucksmittel darbietet, greifen sie zu dieser."
同上书，第1卷，第218页。

19 "Diese Naturmythen entstammen keineswegs dem dunkelen Geiste des Mittelalters. Der Glaube hatte das letztere vom klassischen Alterthume getrennt, der Aberglauben vereint wieder die beiden Perioden."
同上书，第1卷，第20页。

20 关于瓦尔堡的研究，可参阅G.宾［G. Bing］:《A. M.瓦尔堡》［"A. M. Warburg"］，载《瓦尔堡与考陶尔特学院期刊》［*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*］，第28期，1965年；F.扎克斯尔［F. Saxl］,《古典的复兴：瓦尔堡著作研究》［"Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs"］，载《艺术学档案》［*Repertorium für Kunstwissenschaft*］，第43卷，1922年，第220—272页；E. H.贡布里希:《瓦尔堡思想传记》［*Aby Warburg, An Intellectual Biography*］，瓦尔堡研究院，伦敦，1970年，其中有瓦尔堡作品和关于他的文献的最详细目录。更多关于瓦尔堡作品目录和瓦尔堡文章出版，参阅D.乌特克［D. Wuttke］所编《阿比・瓦尔堡：文章和评论精选》［*Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*］，巴登－巴登［Baden-Baden］，1979年。

21 贡布里希:《瓦尔堡思想传记》，第36页和第46页及以下。

245 22 瓦尔堡:《波蒂切利的〈维纳斯的诞生〉和〈春〉》［"Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*"］（1893年），载《论文全集》，2卷，莱比锡和柏林，1932年（编页连续贯穿两卷）。

23 贡布里希:《瓦尔堡思想传记》，第47页及以下。

24 瓦尔堡:《论文全集》，第7页及以下。

25 桑佩尔:《论风格》，第1卷，第200页，并参阅第四章，第48页。

26 瓦尔堡:《论文全集》，第86页。

27 同上书，第33页及下页。

28 瓦尔堡:《佛兰德斯艺术和早期文艺复兴的繁荣》［"Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance"］（1902年），载《论文全集》，第187页及下页。

29 瓦尔堡:《造型艺术和佛罗伦萨资产阶级》［"Bildkunst und florentinisches Bürgertum"］（1902年），载《论文全集》，第116页及以下。

30 同上书，第97页及以下。

31 瓦尔堡:《弗朗切斯科・萨塞蒂最后的要求》［"Francesco Sassettis letztwillige Verfügung"］（1907年），载《论文全集》，第129页及以下。最近对这些资料的讨论，以及对瓦尔堡所做阐释的一些具体质疑，参阅伊夫・波尔苏克［Eve Borsook］和约翰内斯・奥弗豪斯［Johannes Offerhaus］:《弗朗切斯科・萨塞蒂和吉兰达约在佛罗伦萨的圣三一教堂》［*Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence*］，多恩斯别克［Doornspijk］，1981年。

32 同上书，第154页。

33 同上书，第147页及下页，参阅注释2。

34 同上书，第110页及下页。

35 瓦尔堡:《费拉拉的斯基法诺亚宫中的意大利艺术和国际星象学》［"Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara"］（1912年），载《论文全集》，第459页及以下。

36 同上书，第459页。

37 同上书，第472页。

38 "Inwieweit ist der Eintritt des stilistischen Umschwunges in der Darstellung menschlicher Erscheinung in der

italienischen Kunst als international bedingter Auseinandersetzungs-Prozess mit den nachlebenden bildlichen Vorstellungen der heidnischen Kultur der östlichen Mittelmeervölker anzusehen? ... Das enthusiastische Staunen vor dem unbegreiflichen Ereignis künstlerischer Genialität kann nur an Gefühlsstärke zunehmen, wenn wir erkennen, dass das Genie Gnade ist und zugleich bewusste Auseinandersetzungsenergie. Der neue grosse Stil, den uns das künstlerische Genie Italiens beschert hat, wurzelte im dem sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisch-lateinischer 'Praktik'. Mit diesem Willen zur Restitution der Antike begann 'der gute Europäer' seinen Kampf um Aufklärung in jenem Zeitalter internationaler Bilderwanderung, das wir—etwas allzu mystische—die Epoche der Renaissance nennen."

同上书，第461页。

39 "Der recht eigentlich schöpferische Akt, der Dürers *Melancholia I* zum humanistischen Trostblatt wider 246
Saturnfürchtigkeit macht, kann erst begriffen werden, wenn man diese magische Mythologik als eigentliches Objekt der künstlerisch-vergeistigenden Umformung erkennt. Aus dem kinderfressenden, finsteren Planetendämon, von dessen Kampf im Kosmos mit einem anderen Planetenregenten das Schicksal der beschienenen Kreatur abhängt, wird bei Dürer durch humanisierende Metamorphose die plastische Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen."

同上书，第528页。

40 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第263页。

41 同上书，第253页。

42 "Um diesen Sublimierungsprozess in seiner folgehaften Bedeutung für die europäische Stilentwicklung von Grund auf zu würdigen, müssen wir uns freilich entschliessen, die nachlebende antike Götterwelt einerseits als religiöse Macht—in Gestalt von Schicksalsdämonen, die in der Astrologie ihre systematischen Kultvorschriften fanden—anzuerkennen, und aus dieser Einsicht heraus als Akt der Humanisierung zu begreifen, wenn Raphael eben diese fatalen Dämonen zu olympisch heiteren Göttern wandelt, in deren höherer Region kein Raum mehr ist für abergläubische Praktiken."

同上书，第269页及下页。

43 "Man darf der Antike die Frage 'klassisch ruhig' oder 'dämonisch erregt' nicht mit der Räuberpistole des Entweder-Oder auf die Brust setzen. Es hängt eben vom subjektiven Charakter der Nachlebenden, nicht vom objektiven Bestand der antiken Erbmasse ab, ob wir zu leidenschaftlicher Tat angeregt, oder zu abgeklärter Weisheit beruhigt werden. Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient."

同上书，第238页。

请参阅上面的注释18，在施普林格文章的页边瓦尔堡写道："太棒了。"

44 "In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen."

同上书，第245页。

45 同上书，第231页及下页。

46 "Wir fühlen jetzt, warum bei Francesco Sassetti in der Krisis von 1488 die Windgöttin Fortuna symptomatisch als
Gradmesser seiner höchsten energetischen Anspannung über die Schwelle seines Bewusstseins tritt..." 247

瓦尔堡：《论文全集》，第151页。

47 同上书，第146页。

48 同上书，第98页。

49 参阅上面注释20。

第九章

1 潘诺夫斯基:《丢勒的艺术理论：特别是与意大利艺术理论之联系》[*Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*]，柏林，1915年，第199页。

2 马克斯·韦伯 [Max Weber]:《社会科学和经济科学中的“价值自由”观念》[“Der Sinn der ‘Wertfreiheit’ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften”]（1971年），载《社会科学方法论》[*Gesammelte Aufsätze zur Wissenchaftslehre*]，第2版，图宾根，1951年，第506—509页;《“伦理中立”的意义》[“The Meaning of ‘Ethical Neutrality’”]，载《社会科学方法论》[*The Methodology of the Social Sciences*]，E. A.西尔斯 [E. A. Shils] 和H. A.芬切 [H. A. Finch] 编译，纽约，1949年，第32页。对此问题一个很有价值的分析，请参阅W. G.伦斯曼 [W. G. Runciman]:《对马克斯·韦伯社会科学哲学的批评》[*A Critique of Max Weber's Philosophy of Social Science*]，剑桥，1972年。狄尔泰 [Dilthey] 曾运用比较性的术语，描述了对心智生活进行因果分析同恰当理解这两者间的差别。比如《描述心理学和历史的理解》[“Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie”]，载《论文全集》[*Gesammelte Schriften*]，莱比锡和柏林，1924年，第5卷，第144页；英译本《描述心理学和历史的理解》[*Descriptive Psychology and Historical Understanding*]，R. M.赞恩 [R. M. Zaner] 和K. L.海格斯 [K. L. Heiges] 译，海牙，1977年，第27页及下页。

3 潘诺夫斯基最初对沃尔夫林的批评，参阅《造型艺术中的风格问题》（1915年）。在《艺术意志的概念》[“Der Begriff des Kunstwollens”]（1920年）中，这种批评变得更为精练。上述两篇文章都重新收于潘诺夫斯基的《艺术科学基本问题文集》[*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*]（柏林，1964年）中，此书也包括了迄今为止潘诺夫斯基著作的文献目录。

4 “Es ist der Fluch und der Segen der Kunstwissenschaft, dass ihre Objekte mit Notwendigkeit den Anspruch erheben, anders als nur historisch von uns erfasst zu werden. Eine rein historische Betrachtung, gehe sie nun inhalts—oder formgeschichtlich vor, erklärt das Phänomen Kunstwerk stets nur aus irgendwelchen anderen Phänomenen, nicht aus einer Erkenntnisquelle höherer Ordnung: eine bestimmte Darstellung ikonographisch zurückverfolgen, einen bestimmten Formkomplex typengeschichtlich oder aus irgendwelchen besonderen Einflüssen ableiten, die künstlerische Leistung eines bestimmten Meisters im Rahmen seiner Epoche oder sub specie seines individuellen Kunstcharakters
248 erklären, heisst innerhalb des grossen Gesamtkomplexes der zu erforschenden realen Erscheinungen die eine auf die andere zurückbeziehen, nicht von einem ausserhalb des Seins-Kreises fixierten archimedischen Punkte aus ihre absolute Lage und Bedeutsamkeit bestimmen: auch die längsten ‘Entwicklungsreihen’ stellen immer nur Linien dar, die ihre Anfangs- und Endpunkte innerhalb jenes rein historischen Komplexes haben müssen.”

潘诺夫斯基:《艺术意志的概念》，载《艺术科学基本问题文集》，第33页。

5 E.卡西尔 [E. Cassirer]:《康德评传》[*Kants Leben und Lehre*]，柏林，1918年，第329—331页。

6 同上书，第312页和第327页及下页。

7 同上书，第357页及下页。

8 “So wurde im ästhetischen Gefühl eine Totalität des Bewusstseins und seiner Kräfte entdeckt, die aller Zerlegung des Bewusstseins in vereinzelte, zueinander gegensätzliche ‘Vermögen’ voraus—und zugrunde liegt. In jeder dieser beiden Betrachtungsarten wird also das Ganze, um das es sich handelt, so angesehen, als ob es selbst Ursprung der Teile und der Grund ihrer konkreten Bestimmtheit sei.”

同上书，第358页；参阅上述狄尔泰的引文。

9 同上书，第333页。

10 “...die Kunstwissenschaft (stellt) fest...dass innerhalb einer bestimmten künstlerischen Erscheinung alle künstlerischen Probleme ‘in einem und demselben Sinne’ gelöst sind...”

参阅潘诺夫斯基:《论艺术史和艺术理论的关系》[“Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”],

载《文集》，第66页。这个体系的详细展开由埃德加·温德［Edgar Wind］完成，他那篇与此紧密相关的论文《通向艺术体系之路》［"Zur Systematik der Künstlerischen Probleme"］发表于《美学和一般艺术科学杂志》［*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*］，第18卷，1925年。在此卷中，潘诺夫斯基的这篇论文首次发表。

11 "Die streng 'polychrome' Farbgestaltung ist also, insofern sie die Grundprobleme in einem entsprechenden Sinne löst, das notwendige Korrelat zu einer isolierenden, flächenhaften und kristallinischen Raum—und Körperkomposition, während die 'koloristische' insonderheit 'tönige' sich ebenso notwendig mit einer vereinheitlichenden, tiefenhaften und malerischen Raum—und Körperkomposition verbunden finden wird."
潘诺夫斯基:《文集》，第55页。

12 同上书，第42页。

13 《阿尔布莱希特·丢勒和古典时期》［"Albercht Dürer and Classical Antiquity"］和《瓦萨里〈素描册页〉的第一页》［"The First Page of Vasari's, 'Libro'"］，参阅潘诺夫斯基:《视觉艺术的意义》［*Meaning in the Visual Arts*］，哈蒙兹沃斯［Harmondsworth］，1970年。

14 潘诺夫斯基:《作为象征形式的透视》（1927年），载《文集》，第99—167页。

15 吉多·豪克［Guido Hauck］:《主体透视》［*Die subjektive Perspektive*］，斯图加特，1879年。 249

16 M. H.皮雷纳［M. H. Pirenne］:《光学、绘画和摄影术》［*Optics,Paintings and Photography*］，剑桥，1970年，第148页及下页。

17 "...der subjektive Seheindruck war so weit rationalisiert, dass gerade er die Grundlage für den Aufbau einer fest gegründeten und doch in einem ganz modernen Sinne 'unendlichen' Erfahrungswelt bilden konnte (man könnte die Funktion der Renaissanceperspektive geradezu mit der des Kritizismus, die der hellenistisch-römischen Perspektive mit der des Skeptizismus vergleichen)—es war eine Überführung des psychophysiologischen Raumes in den mathematischen erreicht, mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven."
潘诺夫斯基:《文集》，第123页。

18 潘诺夫斯基论文的题目，以及在其早期论文中，对卡西尔关于几何构造即空间感知的现象学特性缺失之类观点的引用，这些都说明对于"象征形式"［symbolic form］的观念，潘诺夫斯基跟卡西尔是相同的。但卡西尔（《符号形式哲学》［*Philosophy of Symbolic Forms*］，第1卷，第97页）似乎坚持艺术和科学认知各有自己独特的模式。关于他们之间联系的讨论，请参阅卡西尔和潘诺夫斯基选入第四次美学大会的论文，载《美学和一般艺术科学杂志》，第25卷，1931年，第52—54页。

19 潘诺夫斯基:《人体比例理论的历史》［"History of the Theory of Human Proportion"］，1921年，载《视觉艺术的意义》，第82—138页。

20 潘诺夫斯基:《理念》，莱比锡和柏林，1924年，第71页及下页（英译本第126页）。

21 潘诺夫斯基:《十字路口的赫拉克勒斯》［*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*］，莱比锡和柏林，1930年，第76页。

22 同上书，第82页及下页。

23 参阅潘诺夫斯基和扎克斯尔的最初研究:《丢勒的〈忧郁I〉》［*Dürer's" Melancholia I"*］（莱比锡，1923年），其材料在克里邦斯基［Klibansky］、扎克斯尔和潘诺夫斯基合著的《土星和忧郁》［*Saturn and Melancholy*］（爱丁堡，1964年）中得到了发展和充实。

24 克里邦斯基，扎克斯尔和潘诺夫斯基:《土星和忧郁》，第365页。

25 潘诺夫斯基:《阿尔布莱希特·丢勒和古典时期》，载《视觉艺术的意义》，第306页。

26 雷纳达·海特［Renata Heidt］:《欧文·潘诺夫斯基：艺术理论和具体作品》［*Erwin Panofsky, Kunsttheorie und Einzelwerke*］，科隆和维也纳，1977年，第214页。

27 洛伦兹·迪特曼:《风格、符号和结构》，慕尼黑，1967年，第130页及下页。

28 潘诺夫斯基:《关于造型艺术作品的描述与内容解释的问题》［"Zum Problem der Beschreibung und

Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst"]，载《文集》，第92页及以下。

29 潘诺夫斯基:《早期尼德兰绘画》[*Early Netherlandish Painting*]，2卷，剑桥，马萨诸塞州，1953年。

250 30 奥托・派希特:《潘诺夫斯基的〈早期尼德兰绘画〉》["Panofsky's Early Netherlandish Painting"]，载《布灵顿杂志》，第98卷，1956年，第257页及下页。

31 潘诺夫斯基:《早期尼德兰绘画》，第1卷，第141页及下页。

32 同上。

33 黑格尔:《精神现象学》[*Phänomenologie des Geistes*]，载《文集》，第3卷，第503页；英译本《精神现象学》[*Phenomenology of Spirit*]，A. V.密勒[A. V. Miller]译，牛津，1977年，第146页。

34 潘诺夫斯基:《哥特式建筑与经院哲学》[*Gothic Architecture and Scholasticism*](1951年)，克利夫兰，俄亥俄州，1957年。

35 同上书，第6页及下页；亦见《文集》，第114页，以及《德国雕塑艺术》[*Die Deutsche Plastik*]，慕尼黑，1924年，2卷，第1卷，第65—67页。

36 潘诺夫斯基:《文集》，第94页。

37 潘诺夫斯基:《艺术意志的概念》，载《文集》，第46页，参阅注释11。A.唐纳[A. Dorner]对这篇文章有值得注意的回应，撰写了《艺术史背景下对于艺术意志概念的理解》["Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte"]，载《美学和一般艺术科学杂志》，第16卷，1922年，第216页及以下。潘诺夫斯基在《文集》第18卷(1925年，第158—161页)中做出了回应。

38 潘诺夫斯基:《阿尔布莱希特・丢勒的生活和作品》(*Life and Work of Albrecht Dürer*)，第171页。

第十章

1 恩斯特・海德里希:《关于艺术史历史和方法的论稿》，巴塞尔，1917年。

2 关于这个差别，参阅尤利乌斯・寇维西[Julius Kovesi]:《道德观念》[*Moral Notions*]，伦敦，1967年。

3 J.冯・施洛塞尔:《造型艺术的风格史和语言史》["Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst"]，载《巴伐利亚科学人文研究院报告》[*Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*]，慕尼黑，1935年。

4 理查德・沃尔海姆:《艺术及其对象》，第2版，剑桥，1980年。特别是"批评作为复活"[criticism as retrieval]的观念，请参阅185页及以下；关于不相容性与不可通约性的区分，参阅第202页。

5 E. D.赫施:《阐释的目的》，芝加哥和伦敦，1976年，第三章。

6 E. H.贡布里希:《艺术与错觉》，伦敦，1962年，以及后来的几篇论文，尤其是"面具和面孔"["The Mask and the Face"]，收录在E. H.贡布里希、朱利安・霍赫伯格[Julian Hochberg]和马克斯・布莱克[Max Black]合著的《艺术、感知和现实》[*Art, Perception and Reality*](巴尔的摩和伦敦，1972年);《错觉与艺术》[*Illusion and Art*]，收录在R. L.格利高里[R. L. Gregory]和E. H.贡布里希编著的《自然和艺术中的错觉》[*Illusion in Nature and Art*](伦敦，1973年)中；以及《阿佩莱斯的遗产》[*The Heritage of Apelles*]，伦敦，1976年。

7 见E. H. 贡布里希:《规范与形式》，伦敦，1966年，第64页及以下和第81页及以下，以及《秩序感》，牛津，1979年。

8 关于维特根斯坦将语言作为一种"生活形式"的概念应用到艺术上的详细论述，请参阅沃尔海姆:《艺术及其对象》。

文献选编

第一部分文献属于本书重点讨论的基本作品，第二部分是关于第一部分文献更为一般性的写作。关于具体作者进一步的参考著作和文献，请参阅本书的注释部分。

第一部分

J. 布克哈特［J. Burckhardt］

《雅各布·布克哈特全集》，14卷，柏林和莱比锡，1929—1934年。

——第2卷，《君士坦丁大帝的时代》［*Die Zeit Constantins des Grossen*］（1852年）；英译本《君士坦丁大帝的时代》［*The Age of Constantine the Great*］，摩西·哈达斯［Moses Hadas］译，伦敦，1949年。

——第3卷，《艺术指南》［*Cicerone*］，1855年。

——第6卷，《意大利文艺复兴时期的艺术》［*Die Kunst der Renaissance in Italien*］，1867年。

——第7卷，《世界史思考集》［*Weltgeschichtliche Betrachtungen*］，1905年；英译本《世界史思考集》［*Reflections on World History*］，M. D.霍廷根［M. D. Hottinger］译，伦敦，1943年。

——第12卷，《意大利艺术史论稿》［*Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*］，1898年。

——第13卷，《鲁本斯纪事集》［*Erinnerungen aus Rubens*］，1898年；英译本《鲁本斯纪事集》［*Recollections of Rubens*］，M. D.霍廷根译，伦敦，1950年。

P.弗兰克［P. Frankl］

《新建筑的发展史》［*Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*］，莱比锡和柏林，1914年；英译本《建筑史的原理》［*The Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420–1900*］，詹姆斯·F.奥戈曼［James F. O'Goman］译，詹姆斯·S.阿克曼［James S. Ackerman］撰有“序言”，剑桥，马萨诸塞州，1968年。

A. 格勒［A. Göller］

《建筑的美学》［*Zur Aesthetik der Architektur*］，斯图加特，1887年。

《建筑风格的形成》［*Die Entstehung der architektonischen Stilformen*］，斯图加特，1888年。

G. W. F.黑格尔［G. W. F. Hegel］

《文集·理论全集》［*Werke. Theorie Werkausgabe*］，20卷，伊瓦·莫登浩尔［Eva Moldenhauer］和卡尔·马库斯·米歇尔［Karl Markus Michel］编著，美茵法兰克福，1970年。

——第13、14、15卷。《美学讲演录》［*Vorlesungen über die Aesthetik*］；英译本《美学：艺术讲演集》［*Aesthetics, Lectures on Fine Art*］，T. M.克诺科斯［T. M. Knox］译，2卷，牛津，1975年。

《黑格尔艺术哲学绪论》［*The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*］，伯纳德·博桑奎特［Bernard Bosanquet］翻译并撰写“序文”［Prefatory Essay］，伦敦，1905年。

A. 希尔德勃兰特［A. Hildebrand］

《造型艺术中的形式问题》［*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*］（1893年），第3版，斯特拉斯堡，1901年。

英译本《绘画和雕刻中的形式问题》［*The Problem der Form in Painting and Sculpture*］，M.梅耶［M. Meyer］和R. O.奥格登［R. O. Ogden］译，第2版，纽约，1932年（加兰德［Garland］重版，纽约和伦敦，1978年）。

E. 潘诺夫斯基［E. Panofsky］

《丢勒的艺术理论：特别是与意大利艺术理论之联系》［*Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*］，柏林，1915年。

252 《理念：一个艺术理论的概念》［“*Idea*”*: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstheorie*］，莱比锡和柏林，1924年；英译本《理念：一个艺术理论的概念》［*Idea: A Concept in Art Theory*］，J. J. S.匹克［J. J. S. Peake］译，哥伦比亚，1968年。

《十字路口的赫拉克勒斯》［*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*］，莱比锡和柏林，1930年。

《图像学研究》［*Studies in Iconology*］（1939年），纽约，1962年。

《阿尔布莱希特·丢勒的生活与艺术》［*The Life and Art of Albrecht Dürer*］，（1943年），第4版，普林斯顿，1955年。

《哥特式建筑与经院哲学》［*Gothic Architecture and Scholasticism*］(1951年)，俄亥俄州，1957年。

《早期尼德兰绘画》［*Early Netherlandish Painting*］，2卷，剑桥，马萨诸塞州，1953年。

《艺术科学基本问题文集》［*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*］，柏林，1964年。

其中包括如下论文：

——《造型艺术中的风格问题》［“Das Problem des Stils in der bildenden Kunst”］，1915年；

——《艺术意志的概念》［“Der Begriff des Kunstwollens”］，1920年；

——《论艺术史和艺术理论的关系》［“Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”］，1925年；

——《历史时代的问题》［“Zum Problem der historischen Zeit”］，1927年；

——《作为象征形式的透视》["Die Perspektive als 'symbolische Form'"]，1927年；

——《关于造型艺术作品的描述与内容解释的问题》["Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst"]，1932年。

《视觉艺术的意义》[*Meaning in the Visual Arts*]，哈蒙兹沃斯 [Harmondsworth]，1970年。其中包括翻译和再版的作品如下：

——《作为反映风格史的人体比例理论的历史》["Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung" (1921); "History of the Theory of Human Proportion"]；

——《阿尔布莱希特・丢勒和古典时期》["Dürers Stellung zur Antike" (1921); "Albercht Dürer and Classical Antiquity"]；

——《瓦萨里〈素描册页〉的第一页》["Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris..." (1930); "The First Page of Vasari's 'Libro'"]。

与克里邦斯基 [Klibansky]、扎克斯尔 [Saxl] 合著的《土星和忧郁》[*Saturn and Melancholy*]，爱丁堡，1964年。

A. 李格尔 [A. Riegl]

《风格问题》[*Stilfragen*]，柏林，1893年。

《罗马晚期的工艺美术》[*Spätrömische Kunstindustrie*]（1901年），维也纳，1927年。

《荷兰团体肖像画》[*Holländisches Gruppenporträt*]（1902年），K. M.斯沃博达 [K. M. Swoboda] 编著，维也纳，1931年。

《全集》[*Gesammelte Aufsätze*]（1929年），奥格斯堡和维也纳，1929年。

《造型艺术的历史原理》[*Historische Grammatik der bildenden Künste*]（1966年），K. M.斯沃博达和奥托・派希特编著，格拉茨和科隆，1966年。

C. F.冯・鲁莫尔 [C. F. von Rumohr]

《论古典雕刻群像卡斯托和波拉克斯，或艺术作品中的理想主义概念》[*Über die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriff der Idealität in Kunstwerken*]，汉堡，1812年。

《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832），J. 冯・施洛塞尔 [J. von Schlosser] 编著，美茵法兰克福，1920年。

《意大利游记三篇》[*Drei Reisen nach Italien*]，莱比锡，1832年。

A.施马尔索 [A. Schmarsow]

《造型艺术美学论稿》[*Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste*]，第1卷，《论绘画问题》[*Zur Frage nach dem Malerischen*]，莱比锡，1896年。第2卷，《巴洛克和洛可可》[*Barock und Rokoko*]，莱比锡，1897年。第3卷，《雕塑、绘画和浮雕艺术》[*Plastik, Malerei und Reliefkunst*]， 253
莱比锡，1899年。

卡尔·施纳泽［Karl Schnaase］

《尼德兰书简》［*Niederländische Briefe*］，斯图加特和图宾根，1934年。

《造型艺术的历史》［*Geschichte der bildenden Künste*］，8卷，第2版，杜塞尔多夫、斯图加特等，1869—1879年；其中第3卷至第7卷，《中世纪造型艺术的历史》［*Geschte der Bildenden Künst im Mittelalter*］；第8卷为《十五世纪造型艺术的历史》［*Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*］。

G. 桑佩尔［G. Semper］

《古代建筑与雕塑的彩绘之初评》［*Vorläufige Bemerkungen über gemalte Architektur und Plastik*］，安科纳［Ancona］，1834年。

《科学、工业和艺术》［*Wissenschaft, Industrie und Kunst*］（1851年），温格勒［H. M. Wingler］编著，美因茨，1966年。

《建筑的四要素：比较建筑理论》［*Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*］，布兰兹威克［Brunswick］，1851年。

《超越合法性的装饰艺术和作为艺术象征的意义》［*Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*］，苏黎士，1856年。

《论风格：技术与建构艺术或实用美学中的风格》［*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*］，2卷，第2版，慕尼黑，1878—1879年。

A. 施普林格［A. Springer］

《黑格尔的历史观》［*Die Hegel'sche Geschichtsanschauung*］，图宾根，1848年。

《十三世纪的巴黎》［*Paris im dreizehenten Jahrhundert*］，莱比锡，1858年。

《新艺术史的图像》［*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*］，2卷，第2版，波恩，1886年。

《我这一生》［*Aus meinem Leben*］，柏林，1892年。

A. 瓦尔堡［A. Warburg］

《论文全集》［*Gesammelte Schriften*］，G.宾［G. Bing］和F.罗杰蒙特［F. Rougemont］，莱比锡和柏林，1932年。

H. 沃尔夫林［H. Wölfflin］

《文艺复兴和巴洛克》［*Renaissance und Barock*］，慕尼黑，1888年，第62页；英译本《文艺复兴和巴洛克》［*Renaissance and Barock*］，K.西蒙［K. Simon］译，伦敦，1964年。

《古典艺术》［*Klassische Kunst*］（1899年），第4版，慕尼黑，1908年；英译本《古典艺术》［*Classic Art*］，P.默里和L.默里［P. and L. Murray］译，伦敦，1953年。

《阿尔布莱希特·丢勒的艺术》［*Die Kunst Albrecht Dürers*］（1909年），第5版，慕尼黑，1926年；

英译本《阿尔布莱希特·丢勒的艺术》[*The Art of Albrecht Dürer*]，阿拉斯提尔 [Alastair] 和海德·葛里夫 [Heide Grieve] 译，伦敦，1971年。

《美术史的基本概念》[*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*]（1915年），第5版，慕尼黑，1943年；英译本《美术史的基本概念》[*Principles of Art History*]，M. D.霍廷根译，伦敦，1932年。

《短文集》[*Kleine Schriften*]，J.甘特纳 [J. Gantner] 编著，巴塞尔，1946年。包括如下论文：

——《建筑心理学导论》["Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur"]，1886年；

——《意大利古典凯旋门》["Die antiken Triumphbogen in Italien"]，1893年；

——《阿道尔·希尔德勃兰特的"形式问题"》["Adolf Hildebrands 'Problem der Form'"]，1893年；

——《艺术作品的阐释》["Das Erklären von Kunstwerken"]，1921年。

《艺术史思想》[*Gedanken zur Kunstgeschichte*]，J.甘特纳编著，第4版，巴塞尔，1947年。

第二部分

H. 迪利 [H. Dilly]

《作为制度的艺术史:学科史研究》[*Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*]，美茵法兰克福，1979年。

L. 迪特曼 [L. Dittmann]

《风格、符号和结构》[*Stil, Symbol, Struktur*]，慕尼黑，1967年。

254

E. H.贡布里希 [E. H. Gombrich]

《艺术科学》["Kunstwissenschaft"]，载《阿特兰蒂斯艺术之书：造型艺术大百科全书》[*Atlantis Buch der Kunst. Eine Enzyklopädie der bildenden Kunst*]，苏黎士，1952年。

A.豪泽 [A. Hauser]

《艺术史的哲学》[*The Philosophy of Art History*]，伦敦，1959年。

E. 海德里希 [E. Heidrich]

《关于艺术史历史和方法的论稿》[*Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*]，巴塞尔，1917年。

W. E.科莱因保尔 [W. E. Kleinbauer]

《西方艺术史的现代视野》[*Modern Perspectives in Western Art History*]，纽约，1971年。

W.帕萨尔格 [W. Passarge]

《当代艺术史哲学》[*Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*]，柏林，1930年。

J. 冯 · 施洛塞尔［J. von Schlosser］

《维也纳艺术史学派》［*Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*］，因斯布鲁克［Innsbruck］，1934年。

《造型艺术的风格史和语言史》［"Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst"］，载《巴伐利亚科学人文研究院哲学历史系报告》［*Stizungsberichte der philosopish-historischen Abteilung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*］，1935年。

H. 蒂策［H. Tietze］

《艺术史的方法》［*Die Methode der Kunstgeschichte*］，莱比锡，1913年。

W. 韦措尔特［W. Waetzoldt］

《德国艺术史家》［*Deutsche Kunsthistoriker*］，2卷，莱比锡，1921—1924年。

插图目录

索 引

[条目后的数字为原书页码，即本书边码]

译后记

一

迈克尔·波德罗的这本《批评的艺术史家》出版于1982年，迄今仍然被认为是英语世界里讨论德语艺术史写作最好的著述之一。我们知道，艺术史的母语是德语，其具体写作既是现代博物馆与现代大学的结果，同时又汲取了丰富人文资源融汇而成，尤其是康德以降的德国近代哲学美学。综合来看，英语世界里研究与介绍德语艺术史的写作，波德罗应该是非常合适的人选。

迈克尔·波德罗，1931年3月13日出生于伦敦。他的父亲约书亚［Joshua］来自今天的白俄罗斯地区，是一位犹太学者。他的母亲范妮［Fanny］则来自奥地利。波德罗就读于剑桥大学的耶稣学院，之后在伦敦斯莱德艺术学院学习了一年，又在伦敦大学研究了一年时间的哲学，并受艺术史家恩斯特·贡布里希爵士和哲学家沃尔海姆的指导攻读博士学位。艺术与哲学的相互关联，以及这些学术上的影响，波德罗在《批评的艺术史家》的“前言”中也略有提及。正是这些特殊的学术因缘，使波德罗有机会与能力对德语艺术史进行更加深入的研究。

1967至1969年间，波德罗得到了瓦尔堡研究院的讲师职位［lecturership］。波德罗曾回忆，在20世纪60年代的那些年里，他自己和朋友们每周定期举行

研讨班，逐字逐句地研读与讨论贡布里希的经典之作《艺术与错觉》，获益良多，甚至于废寝忘食，通宵达旦。关于感知与知觉问题的思考，一直以来都是德语艺术史写作中的一个核心问题。从李格尔、沃尔夫林到阿比·瓦尔堡、欧文·潘诺夫斯基、恩斯特·贡布里希，他们都曾对知觉的相关问题进行思考与写作。其中贡布里希的《艺术与错觉》，更是这一领域里的扛鼎之作。

1972年，波德罗出版了第一本书《感知的多重性：从康德到希尔德勃兰特的艺术理论》[*The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand*]，结合了艺术史与哲学美学两种学理思路，是有关感知与知觉问题研究的又一次推进。同样，对奠基于18、19世纪的德国哲学美学传统的考察，构成了波德罗于1982年出版的《批评的艺术史家》的基础。正如波德罗在《绪论》中所写的：

> 本书旨在考察视觉艺术文献中的一个核心传统。这个传统的基础是18世纪晚期与19世纪早期的德国哲学美学，大致涵盖1827至1927年这段时间，涉及从黑格尔和鲁莫尔，到李格尔、沃尔夫林、瓦尔堡以及潘诺夫斯基的写作。

波德罗还讨论了康德、席勒、桑佩尔、施纳泽、格勒、施马尔索、施普林格，也屡屡涉及歌德、赫尔德、温克尔曼、赫尔巴特、希尔德勃兰特、布克哈特等人的艺术史写作[art historical writing]。波德罗所讨论的，其实不限于传统意义上的艺术史家，而是更为宽泛的艺术史写作者[art history writer]。

在整个世界的学术研究日趋学科化与工业化的今天，即便是艺术史的研究也常常难以避免这种不良倾向。此书所具有的这种开放视野，对于今天的学术研究而言，就显得意义更为深远了。

二

当然，《批评的艺术史家》不是对这些艺术史写作者面面俱到的概述。倘若有人将此书视为某种泛泛的概述之作，则显然没有理解波德罗的真正用心。

在与同时期的英国、法国，乃至意大利的艺术史写作进行比较后，波德罗在德语艺术史写作的文献中发现几个贯穿始终的主题：其一，艺术与心灵自由的关系何在？其二，异域文化或往昔文化中的艺术如何成为当下心智生活的组成部分？其三，视觉/观看与艺术作品的关系何在？诸如此类的关键问题，构成了波德罗所指的批评的艺术史写作的核心：

> 这一文献具有很强的内在连贯性。作者们不仅反复检验了相同的论题，而且彼此提出挑战，并相互扩充和详细阐发彼此的著作。这个传统与同时代其他的艺术史写作判然有别，它有着独特的目标，即根据统驭艺术整体的种种原则，通过我们的艺术观念，来探究那些具体的作品。

波德罗关注的是，我们有关艺术史的写作与描述，如何能够在心灵［Mind］和物质现象［Material phenomena］之间保持微妙的平衡，既不陷入那种仅对艺术外部事实进行考察的考古学式研究，也不成为只关注艺术自主性的形式主义分析：

> 批评的历史学家，不断地在这两者之间走钢丝。

通过字里行间，细心的读者不难发现，波德罗对于尼采思想的心仪与回应。他对考古式和批评的艺术史家的辨析，让人想到尼采的经典之作《历史的利与弊》。在某些运思与笔意上，波德罗也处于德语哲学美学的表述传统里，甚至带着些尼采式的语气。尼采对历史研究态度的分类——纪念的、怀古的和批判的，也与波德罗对考古式与批评的艺术史家的划分有着某种内在的对应。

可以说，波德罗不仅追溯了19世纪德语艺术史家的历史脉络，同时还在当代艺术的情境中“发明”了一个批评的写作传统。就此意趣而言，通过写作此书，波德罗让自己成了批评的艺术史家的“后裔”。他收集那些散

落在各处，却仍然余音绕梁的视觉艺术文献，仔细研读其中的“隐形之链”[hidden link]，开掘其中隐含的言外之意，这些实际上也重构与激活了一个新的学术传统。

所以，如果有人认为此书只是关于艺术史方法论的一个概述，那完全是一种误解。在波德罗看来，所有的这些艺术史文献，不仅仅是关于艺术的历史文献，其本身就是在书写历史本身，是艺术史的一部分。波德罗是希望我们能够把注意力集中于一点，然后得以“抵达复杂的、不规则的思想运动的内部”。关于这一点，波德罗给出了一句耐人寻味的话：

艺术的观念本身就是一个历史事实。

三

2001年，我正着手研究晚清和民国初年中国艺术史与思想史，其中的一条主线就是梁启超、王国维直到滕固。正如范景中教授曾说过的：“在20世纪大部分年代里，能深入理解德语国家美术史研究的学者，恐怕只有滕固先生一人。”为能够比较全面把握德语艺术史学，曹意强教授提醒我对波德罗的这部著作进行专题研读并做翻译。曹老师向来主张，学术训练一定要坚持研读经典之作，以此防止我们身心里那种智力上的惰性。2005年博士毕业的时候，我已将此书翻译完毕。在此期间我得到了诸多师友的帮助，其中部分章节经曹老师细心校译后，还陆续发表了。2005至2008年，我曾用此书作为教材，结合译稿，在中国美术学院的史论本科与硕士课程中讲授与讨论德语艺术史学。慢慢地，这个粗糙的译稿，竟在坊间流传了起来。

2016年，范景中教授为商务印书馆组织出版“艺术史名著译丛”，此书赫然在列。我初意以为，此稿若略加修订，应即可付梓，就满口答应了。然而，时隔这么多年，等我重新取出稿子细看，却发现原来的译笔不仅粗陋，甚至还有诸多硬伤。通过此番校译，我才意识到该书翻译的难度。

本书的基础，原是1970至1980年间，波德罗在埃塞克斯大学的系列演讲

与研讨班主题。修订成书后，既有作者对于近百年来德语艺术史写作的爬梳剔抉和条分缕析，时间跨度大，主题众多，同时又保留着某些研讨式的口语与即兴式的用词表达，偶尔还会出现一些跳跃性的思维，让人一时难以把握。这些，都是读者在阅读时需要予以注意的地方。

另外，从德语转译到英语，波德罗有时也不太讲究语义与语境的建构，因此在行文上常会形成一些意义上的“留白”。譬如，书中有关艺术与自由之关系的两个核心概念composition和composure，就没有给出具体文献的出处。在波德罗的行文中，这两个概念既有来自阿尔贝蒂到潘诺夫斯基等理论家对于构图、形式等概念的讨论，也蕴含着从康德、席勒、黑格尔到尼采等哲学家关于心灵自由的分析，甚至有着以赛亚·伯林关于积极自由与消极自由的一些相关意味。笔者斟酌再三，勉强译为“构成”和“持成”，加了一个简单译注。因为通过阅读原文，读者自会明白这些概念的含义，所以也就尽量不在书里再添加长文译注，以免狗尾续貂。

幸运的是，翻译经验丰富的杨思梁教授愿意百忙中援手校译。一开始，只是两三个人在一起校译。后来慢慢地有很多研究生参与，竟然演变成了一门原典研读与经典翻译相互结合的课程。通常是同学轮流念中文译稿，杨思梁老师一边倾听，一边盯着英文原稿，发现问题则立马指出，大家一起驳诘辨难。就这样，《批评的艺术史家》译稿被大家剖析了一个多学期的时间，既紧张又欢乐。波德罗的这本书，确是艺术史学教学与研读非常适合与好用的一本教科书。课程结束的时候，大家还在学院可以俯瞰西湖的平台上合影留念。对于此书的出版，我要特别感谢翻译研讨班很多同学的共同参与。

尽管如此，译稿的问题也同时变得更复杂了。翻译研讨班上大家指出的一些问题，有的当场就解决了，有的却因为反复推敲而变得更难以定夺了，最终都还需要我自己来把握与确认。就是在书名的翻译上，就不断地来回了多次，甚至范景中教授都给出了很多建议。波德罗自己都在书里指出，他之所以用“critical”这个词，其实是暗示了这类艺术史写作与康德哲学之间的关联。尽管康德的三大“批判”已是如此的家喻户晓，但我最终还是决定不译为“批判的艺术史家”。原因是，“批判的”这个词在中文语义中

别有味道，单独使用恐有歧义。当然，最关键是，波德罗本人在文章强调了“critical”这个词语的如下主要语义：

> “批评的历史”这一术语，恰当地描述了此类著作。原因如下：首先是因为它暗示了一种与文学批评的平行关系。这些史学家的一个核心兴趣在于对视觉艺术作品，即对于绘画、版画或建筑的关注，在某些方面对应于文学中的“实践批评”。

综上因素，我们还是坚持采用“批评的艺术史家”这个译名。首先，在“批评”的传统中，本身也含有“批判”的历史与意义。其次，真正的艺术史写作，也总是隐藏着对当下艺术问题的关切与回应，艺术史写作其实也是“批评的”。第三，学术的进步往往需要健康的“批评”：“作者们不仅反复检验了相同的论题，而且彼此提出挑战，并相互扩充和详细阐发各自的著作。”不是那些盲目的棒杀或捧杀，而正是这种带着彼此尊重的相互批评，才能真正推动学术的前行。所以，我也寄希望于此书中译本的出版，能为国内稍显混乱的艺术批评提供一份学术能量。

就这样，商务印书馆的鲍静静、施帼玮、吴萌女士一催再催，而我的译稿仍然一拖再拖，竟然就拖到了2019年的冬天。记得2005年，曹意强教授曾计划邀请迈克尔·波德罗教授到中国来讲学与交流，并担任我的博士答辩委员会主席，但他却因为身体原因未能成行。2008年，迈克尔·波德罗教授突然因病去世，他生前希望访问中国的愿望，终究未能实现。而我后来在翻译上所遇到的种种难题与挑战，也无法直接向他请教了。

译事艰辛，要感谢的人实在太多。若是没有各位师友的出手相助共同讨论，译稿是绝对不敢交付给出版社的。现在，交给出版社的这个译稿，肯定还有很多不足，恳请各位方家不吝赐教，留待以后再版时修订。倘若有读者因阅读此书而得以一窥艺术史写作的堂奥，成为一名艺术史的写作者，那应该就是波德罗先生最为欣慰的事情了。

学术的历史，就是这样延续的。

谨此纪念迈克尔·波德罗教授。

杨振宇

2018年10月7日初稿

2020年4月1日修订

何香凝美术馆·艺术史名著译丛

《批评的艺术史家》是英国艺术史家迈克尔·波德罗撰写的一部关于德语艺术史学的经典之作。作者旨在考察视觉艺术文献中的一个核心传统，大致涵盖1827至1927年这段时间里，以歌德、康德、席勒作为开端，从黑格尔、施纳泽、鲁莫尔、桑佩尔，发展到李格尔、沃尔夫林、施普林格、瓦尔堡以及潘诺夫斯基的艺术史写作。

本书堪称这些重要艺术史家的一个个精彩“学案”。作者研究分析这些艺术史家的思想，不只是对于近一个世纪德语艺术史学发展的爬梳剔抉和条分缕析，更是让我们理解一个事实：艺术观念本身也是历史事实，即所有的艺术史文献不仅仅是关于艺术的历史文献，其本身就是在书写历史，是艺术史的重要部分。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史





定价：78.00元